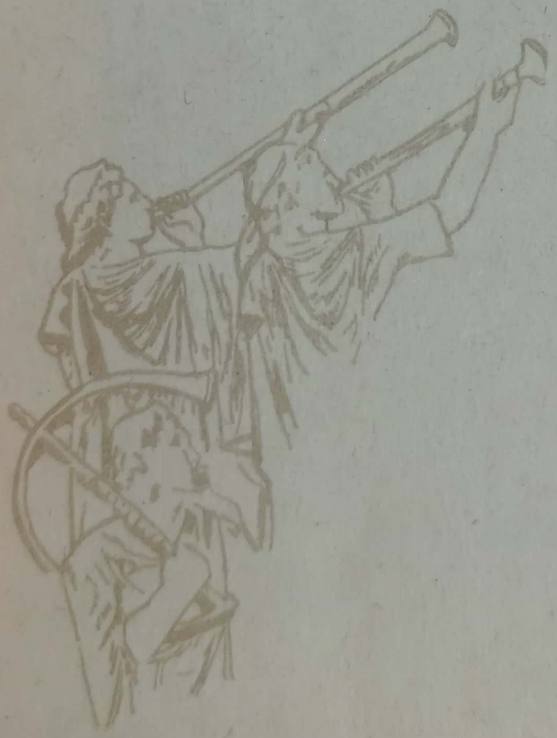
TRIBUNA MUSICOLOGICA



2

Scanned with OKEN Scanner

1989
EDITURA MUZICALĂ
BUCUREŞTI
ISBN 973-42-0004-6

Scanned with OKEN Scanner

TRIBUNA MUSICOLOGICA

2

Scanned with OKEN Scanner

SUMAR

Mihaela MARINESCU — *Personalitatea lui Horea relevată în creația vocal-simfonică* 7

Laura MANOLACHE — *Enescu, în conștiința prezentului. Masă rotundă cu Sorana Coroamă, David Ohanesian și Viorel Cosma* 22

Paul Ath. PĂUNESCU — *Pe urmele unui interviu luat lui George Enescu, acum 60 de ani* 31

Doina POPOVICI — *Considerații analitice și estetice asupra lucrărilor pentru pian solo de Paul Constantinescu* 37

Daniela LOMNĂȘANU — *Concepție și stil în lucrările camerale instrumentale ale lui Mihail Andricu* 53

Viorel CREȚU — *Preliminarii la o analiză comparativă a variantelor Cvartetului de coarde op. 22, nr. 2, de George Enescu* 68

Dan Tudor VUZA — *Elemente de teoria matematică a ritmurilor*..... 89

Ruxandra ARZOIU — *Basmul popular românesc oglindit în opera pentru copii* 115

Doina PARON FLORIȘTEANU — *Scurtă incursiune în istoria construcției microstructurale a sistemelor sonore* 143

Antigona RĂDULESCU — *Ștefan Niculescu — muzicologul* 158

Georgeta-Aneta BĂCIOIU — *Pascal Bentoiu* — Capodopere enesciene — *O investigație în universul sonor enescian* 168

— *W. G. Berger* — Estetica sonatei romantice și moderne 178

Mihaela Marinescu

Personalitatea lui HOREA relevată în creaţia vocal-simfonică

„Cînd se va naşte Horea
Va răsări o stea,
Tulnicele vor suna,
Zarea se va lumina".[1]

Obiceiul de a-şi cînta eroii şi faptele lor de vitejie aparţine poporului din veacuri al căror număr şi-a pierdut capătul pe firul vremii. În cîntul său, istoria trăieşte o viaţă veşnic actualizată, apare mereu respirînd proaspătă, palpitînd în pulsul devenirii şi înnoirii permanente. Eroii săi, care au trăit aievea, asemeni fiecăruia din ţăranii gliei noastre, se eternizează în legenda populară şi mitul lor însoţeşte munca şi traiul, aspiraţiile zilnice ale oamenilor obişnuiţi. Ei se simt solidari prin timp şi legaţi pe viaţă într-o *horă* a pămîntului. Şi poate că în nici o altă parte a României nu se împleteşte mai fascinant realul istoric cu legenda cîntecului (baladei) ca pe greu încercatul plai transilvan, încins de brîul Carpaţilor; şi poate nici un foc nu a ars mai puternic şi mai intens ca focurile din Apuseni, în inima Ţării moţilor, torţă aprinsă a conştiinţei naţionale, a dorinţei de egalitate şi dreptate socială, a unui neam cioplit în lemn şi stîncă.

A hori despre Horea, al cărui nume este însuşi cîntecul, a devenit de 200 de ani un obicei al pămîntului, simbol de viaţă şi demnitate al neamului românesc în momentele de acută asuprire şi împilare naţională şi socială. Evenimentele anului 1784, determinate de o asuprire devenită insuportabilă, exercitată de clasa minoritară a nobilimii asupra populaţiei localnice majoritare a ţăranilor iobagi români, se înlănţuie şi se precipită spre deznodămîntul revolu-

[1] Din: *Pe urmele lui Horea*, vol. red. de Dumitru Boieru-Hodăceanu, Editura „Litera", Bucureşti, 1976.

Scanned with OKEN Scanner

ţiei populare din toamnă. În fruntea mişcării, *Horea* Vasilie („policra Nicula Ursu"), Oargă Ion *Cloşca* şi *Crişan* îşi atrag încrederea populaţiei, adeziunea şi participarea la luptă, revoluţia extinzîndu-se curînd din Zarand spre Turda, Cluj, Sibiu, Arad şi Banat, Solnoc, Bihor, Sătmar şi Maramureş, după cum relatează acad. Ştefan Pascu: „Concomitent cu extinderea ei, revoluţia se radicalizează, conturîndu-şi tot mai clar scopurile urmărite. Se clarifică programul, formulat de cei mai înaintaţi dintre conducătorii revoluţiei şi concretizat în scris în mai multe documente. La 11 noiembrie Horea adresează nobilimii refugiate în cetatea de la Deva, în realitate întregii nobilimi, un ultimatum, de fapt programul mişcării: «Nobili să nu mai fie, ci fiecare, dacă va putea găsi undeva o slujbă împărătească, din aceea să trăiască. Nobilii stăpîni de moşii să-şi părăsească pentru totdeauna moşiile. Şi ei să plătească dare ca şi poporul de rînd, după porunca ce o va da înălţatul împărat».[2]

Maturitatea de gîndire a lui Horea, dîrzenia în luptă, integritatea morală şi curajul susţinerii ideilor pînă la ultima clipă a vieţii au conturat un portret impresionant atît pentru contemporani cît şi pentru urmaşi. Cutremurătorul sfîrşit pe care i l-au hărăzit nobilii, înfricoşaţi de forţa dezlănţuită a maselor populare, s-a încrustat în conştiinţe ca o supremă jertfă pe altarul ţării şi neamului. Durerile trupului său rănit au devenit simbol al rănilor poporului şi din sîngele vărsat glia a născut în sufletele fiilor săi conştiinţa de sine, forţa de rezistenţă şi luptă a mulţimii. Numele lui Horea a răscolit imaginaţia şi „liniştea" Europei, prefigurînd Revoluţia franceză din 1789 şi cele care au urmat în sec. al XIX-lea. Aşa după cum o consideră mari istorici din trecut şi de azi, revoluţia populară condusă de Horea a dat o lovitură de graţie nobilimii şi a dus la desfiinţarea iobăgiei. Eroul naţional Horea a trecut astfel dincolo de graniţele ţării, iar poporul l-a făcut să trăiască în continuare în inimile sale dornice de libetarte şi dreptate. Horea a trecut încetul cu încetul în conştiinţa tuturor românilor şi a locuit în cîte un ungher al casei fiecăruia. Oamenii l-au văzut reîncarnat în persoana lui Avram Iancu şi, în mod semnificativ, numele lui Horea s-a îngemănat cu cel al lui Iancu, în cîntece cu muzică şi versuri identice.

Ideea reluării în viziunea muzicii simfonice şi vocal-simfonice a chipurilor de legendă ale eroilor naţionali, amplificînd viziunea cîntecului popular într-o tratare cultă, creînd şi recreînd dramatismul unor epoci apuse, dar care au contribuit la răsăritul zilei de azi, constituie o preocupare de prim ordin a compozitorilor contemporani.

Reconstituirea unei epoci, pătrunderea caracterului eroic, comentariul sensului istoric din unghiul de vedere al trecutului şi al prezentului se împletesc în viziuni muzicale puternic evocatoare, dăltuind în muzică monumente sonore ale unei vibraţii de conştiinţă.

Modalităţile de realizare variază de la autor la autor, dar patrimoniul valorilor naţionale cîştigă dimensiuni de specific românesc.

În demersul nostru de a ne apropia de o grandioasă personalitate a istoriei neamului, prin intermediul genului vocal-simfonic, prezint acum cinci modalităţi de *a hori* despre Horea, semnate de Vasile Timiş, Alfred Mendelsohn, Cornel Ţăranu, Nicolae Brînduş şi (nu în ultimul rînd) Sigismund Toduţă.

* * *

[2] Acad. Ştefan Pascu — *Nobili să nu mai fie, Pămîntul nobililor să se împartă poporului de rînd*, în: *România literară*, nr. 43, 25. oct. 1984, p. 13.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru poemul vocal-simfonic *Horea*, Vasile Timiş a ales poezia Mălinei Cajal, compunînd în 1951 o lucrare pe care a revăzut-o în 1984. Poemul urmăreşte evocarea epocii, reconstituirea atmosferei, creşterea obidei şi revărsarea mulţimii în tumultul revoluţiei ţărăneşti.

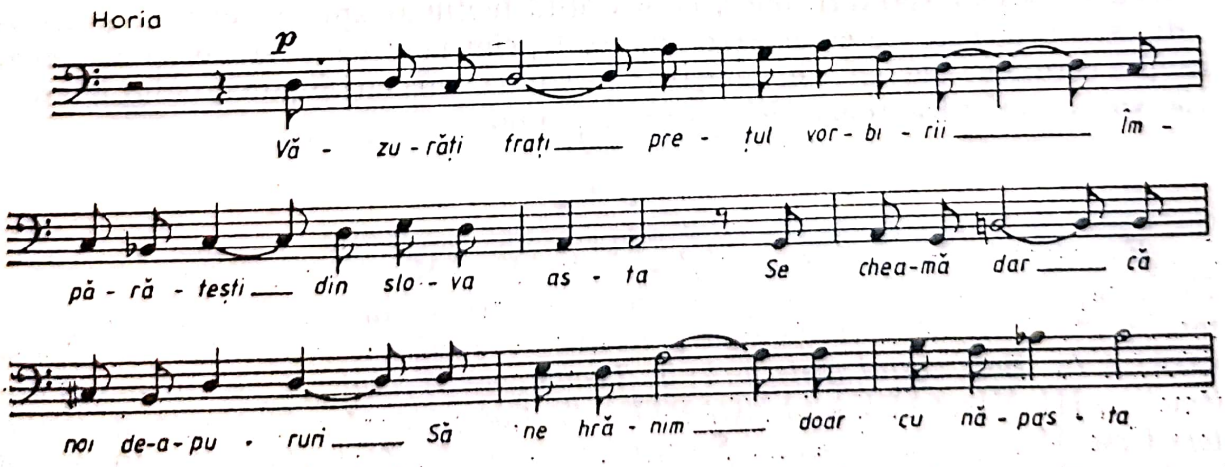
Începutul se petrece sub semnul unui enunţ la corni, ca o chemare venită din vremile îndepărtate:

După expunerea temei principale la corzi, ea este preluată de cor, care are rolul de povestitor al faptelor:

„Din zori pînă-n noapte
Cresc umbre ciudate şi şoapte.
În case scunde şi boţite
Obida-şi face-adînc culcuş.
S-aud prin munţi, iar spumegînd,
Iobagii, robi pe-al lor pămînt.
Se-aprind în piepturi vîlvătăi
Mocnite-n anii lungi şi grei...
Se strîng mereu mai mulţi se strîng
Şi nici nu gem şi nici nu plîng;
Li-e vorba scrîşnet, pumnul piatră
Cînd Horea la toţi le-arată."

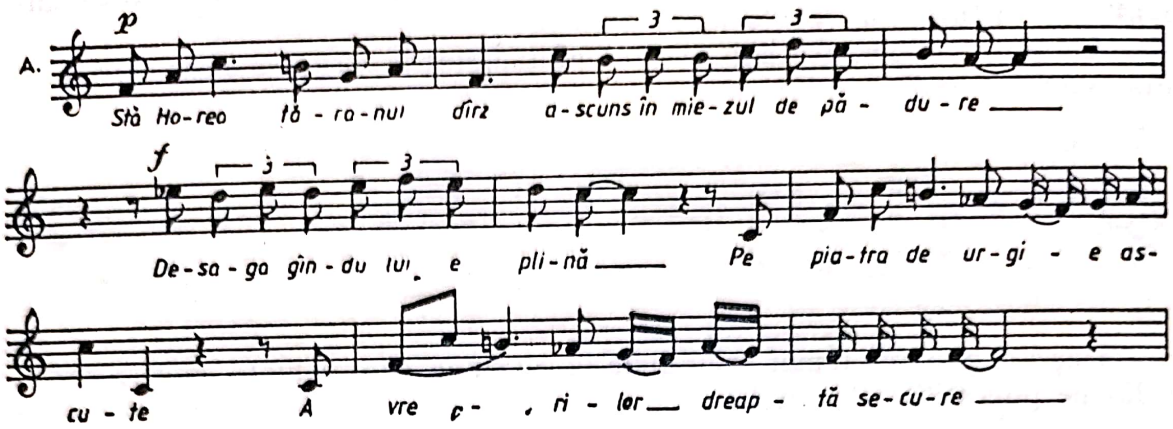
Vasile Timiş foloseşte în poem teme muzicale proprii scrise în stil popular şi două teme provenite din folclorul transilvănean, prelucrate şi dezvoltate simfonic.

Cuvîntul adresat de Horea mulţimii este încredinţat baritonului solo, care dezvoltă un monolog acompaniat orchestral, pe una din temele folclorice:



După un interludiu orchestral care prevesteşte momentul următor, corul preia evocarea dramatică a desfăşurării revoluţiei ţărăneşti, întreruptă de un nou monolog al lui Horea, îndemnîndu-i pe oameni să se retragă, pentru a aştep-

ta un moment mai prielnic, și de nararea lirică de către altista solo a retragerii lui Horea în munți și a trădării și prinderii lui:



Într-un *fugatto* coral se deplînge omorîrea lui Horea, finalul aducînd apoi o notă luminoasă prin comentariul actualizat al împlinirii în prezent a dorinței arzătoare a celui jertfit:

„Iar luminosul vajnic gînd
Crescu și vremuri străbătînd
Prin lupta muncitorilor
I-au împlinit fierbinte dor“.

Întreaga lucrare se desfășoară într-o formă liberă, urmînd îndeaproape conținutul versurilor, alternînd momentele lirice și dramatice într-un echilibru permanent. Tratarea armonică modală este adecvată temelor melodice folosite, orchestra urmînd la rîndul său întru totul linia melodică stabilită de soliști și cor.

Claritatea stilului evocator contribuie la stabilirea unei atmosfere sobre, în care economia de mijloace trimite direct la sursa populară. Chipul eroului se creionează din linii simple dar sigure, contopind un timp al evocării cu un timp al citatului și un timp al plîngerii (trecutul) cu un timp al luminării (prezentul).

Revenind asupra lucrării, autorul operează încă, în timp, o simplificare și o reducere a materialului sonor, cu o vădită înclinare spre conciziune și claritate, stil prin care se caracterizează acest prim mod de a hori despre Horea, asupra căruia ne-am oprit în demersul nostru de a urmări figura eroului în creația vocal-simfonică românească contemporană.

* * *

Evocarea lui Horea în oratoriul scris de Alfred Mendelsohn între anii 1954—1956, capătă o amploare deosebită, autorul structurîndu-și lucrarea în patru mari părți: I. JUGUL (1. *Șuvoaie și torente*; 2. *Horia*; 3. *Răzmerița*), II. *RĂSCOALA* (4. *Bate vîntul peste țară*; 5. *Te-am crescut voinic*. 6. *Se cutremură din temelii)*, III. VÎNZAREA ȘI MOARTEA (7. *Cocoșii cîntă-n dimineață*; 8. *S-a'ntors Ursa Mare pe cer*; 9. a) *La Schönbrunn* — b) *La Zlatna'n piață*; 10. *Nu vă uită-n veci*), IV. EPILOG (11. *Interludiu — Horea bea*; 12. *Focuri pe culmi*).

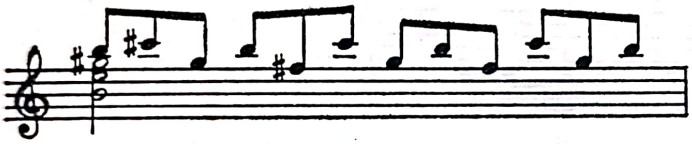
Alfred Mendelsohn a folosit în oratoriul său versurile poetului Vlaicu Bîrna, apărute în volumul *Tulnice în munți*, urmărind creșterea progresivă a dra-

matismului, imaginînd pas cu pas acțiunea, printr-o povestire indirectă. Horia nu apare ca personaj, el este prezentat, descris, urmărit în demersul său revoluționar alături de poporul asuprit și glorificat ca erou național în finalul oratoriului.

Înlănțuirea scenelor în gradația evocării, inserarea unor scurte dialoguri, introducerea în acțiune (fie ea și povestită) a unor personaje (citîndu-se replicile lor), conferă oratoriului un caracter scenic, evocarea realizată în acest caz de Alfred Mendelsohn presupunînd o mișcare și o schimbare permanentă a locului acțiunii, în flash-uri caleidoscopice, interpunîndu-se ritmic construcției înglobatoare a oratoriului.

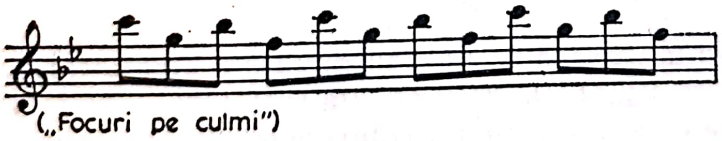
Începutul orchestral al Oratoriului face auzită o formulă ostinată (alternînd intervalele de cvartă, cvintă și terță, în triole) cu funcție evocatoare de semnale de tulnice (buciume), dar și cu rol de a imprima muzicii caracterul de scurgere a timpului, de adunare și revărsare a „șuvoaielor și torentelor" mulțimii răsculate. Formula va apare variată ritmic (melodic) pe parcursul lucrării și se va identifica cu claritate în final.

(„Suvoaie și torente")



(„Răzmerița")

(„Bate vîntul peste țară")



(„Focuri pe culmi")

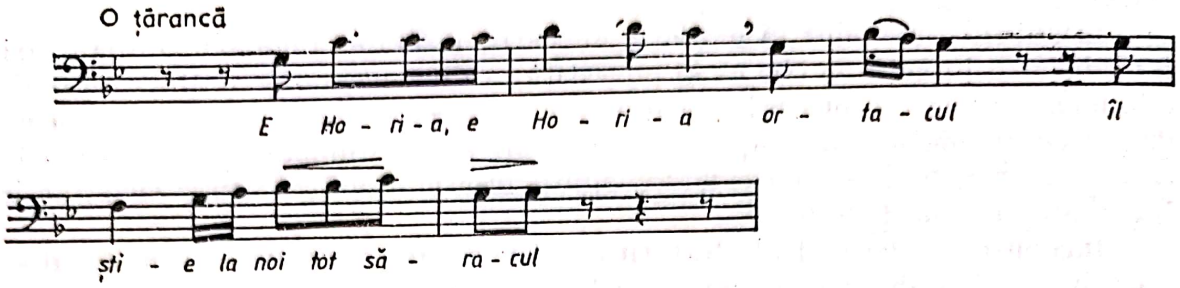
Personalitatea lui Horea este evocată de povestitor, sprijinit de intervenția corului bărbătesc, subliniindu-se provenienta sa din rîndul mulțimii obidite și marea dragoste și ascultare de care s-a bucurat din partea acestuia:

Horia, om din popor,
Vifor clocotitor!
Mulțimi de iobagi
Cetina munților dragi
Îi cunosc puterea, cuvîntul,
Fapta și gîndul.

Munți Apuseni,
Oameni și steni
Ce flacără vie
Vă arde, vă-nvie?

Scanned with OKEN Scanner

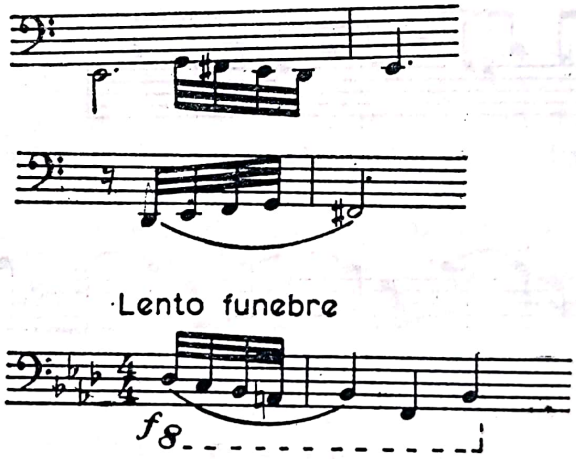
Melodica acestui episod evocator păstrează intonația de semnal cu un caracter puternic (extins la octavă), cu intonații grave, clare în *sol*.



Începînd cu numărul 3. *Răzmerița*, discursul vocal-simfonic se densifică, percepîndu-se în același timp și o cromatizare abundentă a materialului melodic-tematic. Se întretaie dialoguri scurte între grupuri de țărani, în narațiunea quasi-recitativă a povestitorului. Orchestra susține totul pe piloni armonici introduși incisiv în acorduri scurte și întrerupte.

Tot aici apare o formulă caracteristică, prevestitoare de sumbru deznodămînt și strecurînd îndoiala în dreptatea împăratului.

Ea va apare cu caracter ascendent în numărul 6. *Se cutremură din temelii munții Apuseni* și revenind la sensul prevestirii funebre (de această dată împlinită — după executarea lui Horea), în numărul 10. *Nu vă uită-n veci*.

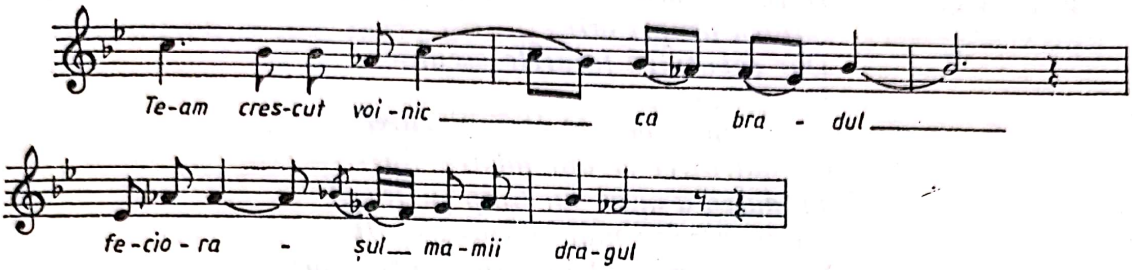


Partea a II-a a oratoriului începe cu un nou preludiu orchestral *(Allegro agitato)*, în care se fac auzite semnalele de luptă (la suflători — alămuri), clocotul revoltei (tremolouri la corzi), avînturi revoluționare (în pasaje ascendente de șaisprezecimi), atmosfera apăsătoare (ritmuri ostinate), totul zugrăvit foarte plastic, redînd întreaga atmosferă a tulburărilor revoluției populare a anului 1784:

Bate vîntul peste țară
Vîlvără de foc și pară,
Bate peste curți domnești
Modru nu-i să-l mai oprești!

Caracterul de baladă al dialogului purtat cu vîntul *(Bate vîntul peste țară)* se relevă într-o amplă desfășurare corală în melodică populară.

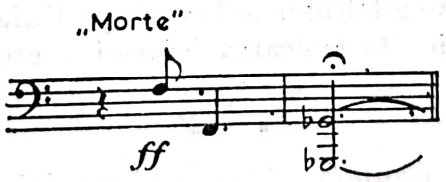
Cîntecul țărăncii, inserat în clocotul acestei părți evocatoare a răscoalei, cu melopeea lui doinită, constituie un moment plin de vibrație și căldură, episodul baladei în care apare mama voinicului, cea care l-a crescut pentru dreptate și care consimte cu durere dar și cu demnitate la sacrificiul de viață și de moarte, pentru credința în bine a neamului și a țării.



Recitativul și corul numărului 6. *Se cutremură din temelii munții Apuseni*, acompaniate de comentariul stîrns al orchestrei, redau la temperatura și intensitatea culminantă, momentul propriu-zis al luptei acelui noiembrie încrîncenat.

Sonoritățile orchestrei adună semnalele (buciumate) auzite și în părțile anterioare (acum accelerate în ritmică binară de șaisprezecimi, motivele prevestitoare ale trădării și morții — inversate — capătă aici un caracter de avînt și hotărîre a victoriei, melodica-tematică își continuă cromatizarea, ritmica se impune cu pregnanța variației, cu accente sincopate și incisivitate ostinată, intensitățile și dinamica tempoului crescînd succesiv, pînă spre sfîrșitul părții, încheiată într-un *sfffz* orchestral.

Partea a III-a, *Vînzarea și moartea* — debutează printr-un preludiu orchestral lent, cu un caracter *pesante*, accelerat și amplificat de recitativul tenorului, ce surprinde momentul prinderii și executării trădătorilor lui Horea (Pătru Cara și cei doi șpani). Recitativul anticipează episodul numărul 8 al oratoriului, *S-a'ntors Ursa Mare pe cer*, în care corul tratat contrapunctic (imitativ) dezvoltă frînturi tematice, întrerupte și reluate pe rînd de vocile extreme, pînă la suprapunerea armonică. Melodica se cromatizează din nou, iar ritmica se supune unui tempo rapid. Căderea de octavă care încheie episodul 8 este reluată în episodul 9 *(La, Schönbrunn; La Zlatna-n piață)*, dovedindu-se a fi expresia



sentinței de *moarte*. O pedală de *sol bemol (fa diez)* însoțește în mare parte tabloul execuției sîngeroase a lui Horea și a tovarășilor săi de luptă.

Corul „Nu vă uită-n veci" încheie partea a III-a a lucrării făcînd să răsune ostinat motivul amenințător apărut și în partea I, de astă dată subliniind atmosfera tragică funebră, dar și dîrzenia, hotărîrea implacabilă a mulțimii de a lupta și a nu uita marile jertfe de sînge ale eroilor săi.

Epilogul oratoriului (partea a IV-a) se desfășoară pe parcursul unui *Interludiu* și a două coruri: *„Horea bea"* și *„Focuri pe culmi"*, în care se fac auzite motive ritmico-melodice apărute în părțile anterioare și în special în partea I (a se vedea exemplele IV și VI). Corul final se erijează într-un moment de trecere

în revistă a momentelor istorice revoluționare, de la răscoala condusă de Doja pînă la victoria actuală a maselor populare asupra claselor asupritoare.

Pe roșu jeț de fier l-au ars pe Doja,
Pe roată sfîrtecară trupul lui Horea,
Balaur negru așezară peste fîntîna
tainică asupritorii
Dar răbufniră focurile ascunse
pe creasta munților,
În miezul veacului care se scurse
La patruzeci și opt mijiră zorii —
Trădarea a oprit un timp furtuna,
Iar în văzduh mai stăruiră norii
Și după-un secol împlinesc azi visul
Celor căzuți, prin luptă, muncitorii.
Evul luminos și mare
Crescu în inimi de viteji
Ca făt-frumosul din poveste.
Azi tulnice îi strigă numele în zare.

Lucrarea se încheie în „jocul tulnicelor" pe o pedală corală de *si bemol.*

Structurarea lucrării în patru părți și regăsirea pe parcurs a unor motive și teme conducătoare, alternarea tempourilor și tratarea simfonică, duc cu gîndul la desfășurarea unei simfonii, cu soliști, coruri și recitator. În același timp, plasticitatea imaginilor zugrăvite și surprinderea rapidă a unor episoade caracteristice, în continuă mișcare, conferă oratoriului un caracter dramatic (dramaturgic) sugerînd tablouri scenice bine conturate. Astfel că grandiosul oratoriu se înscrie într-o frescă istorică de o puternică forță evocatoare. Melodica întregului, adresea mult cromatizată, nu este lipsită de unele inflexiuni populare și chiar inserări de baladă (doină) sau bocet.

Faptul că Horea nu apare ca personaj în desfășurarea oratoriului contribuie la accentuarea caracterului legendar-eroic al personalității sale, la ideea confundării sale cu marea masă a oamenilor obidiți, la privirea figurii sale ca un simbol de luptă și jertfă a acestuia.

Oratoriul lui Alfred Mendelsohn se înscrie pe linia lucrărilor de mare amploare și realizare simfonică în evocarea istoriei și eroilor naționali.

* * *

Scrisă în 1963—1964, *Cantata a II-a „Stejarul lui Horia"* de Cornel Țăranu accentuează mai mult latura simbolică a personajului, cu referire la copacul de esență tare și „viață îndelungată". Existența copacului simbol, ale cărui frunze încununează jertfele eroilor, este cîntată în folclorul românesc, iar în jurul acestuia s-a creat și legenda lui Avram Iancu (urmaș al lui Horea), ea continuînd să simbolizeze venerarea și existența veșnică a eroilor neamului.

Luînd ca bază poetică poemul semnat de Leonida Neamțu, Cornel Țăranu țese o pînză sonoră transparentă, cu irizări luminoase, folosind timbrul cald și cristalin al vocilor de femei.

Textul poetic pune în balanță eternitatea timpului eroilor și viziunea capătă o dimensiune cosmică. Prin stejarul etern eroul devine nemuritor și înfrățit cu imensitatea cosmică:

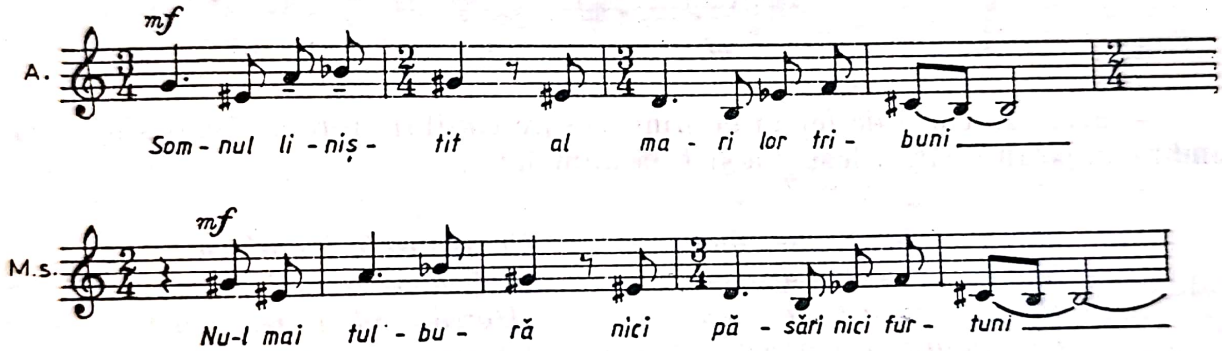
Scanned with OKEN Scanner

Stejarul lui Horia a uitat să moară,
Aburul amurgului stînd îl împresoară,
Peste greu-i creştet s-a aprins o stea,
Măria-sa Timpul şopteşte ceva...

Totodată liniştea sa implică un prezent de pace a cărui cîntece strălucesc sub constelaţii benefice, fără a uita „rădăcinile" stejarului ce străjuieşte somnul eroilor:

Somnul liniştit al marilor tribuni
Nu-l mai tulbură nici păsări, nici furtuni.
Numai peste ţară cresc în slăvi şi spaţii
Alte cîntece şi alte constelaţii.

Împletirea simbolurilor poetice şi atmosfera discretă, dar cu implicaţii majore, a impus compozitorului o tratare polifonică vocal-instrumentală adecvată imaginilor create poetic. Muzica nu este ilustrativă, ci integrată gîndirii poetice, de fapt, o gîndire muzical-poetică. Invenţia contrapunctică împleteşte în cadrul vocilor de femei teme sesizante şi reluarea lor într-o ritmică variată la alte voci.



De asemenea, în forma de ansamblu, reluarea liniei melodice tematice de început a primelor versuri, în partea finală, într-o altă dispunere a metricii şi a vocilor, consună ca o repriză, rotunjind „coroana" lucrării. De asemenea, urmărirea liniei melodice într-o trecere continuă de la o voce la alta este caracteristică acestei cantate şi contribuie la sudarea perfectă şi la cursivitatea întregului.

Aceeaşi tratare contrapunctică însoţeşte şi desfăşurarea partidei orchestrale, care se împleteşte armonios cu vocile corale. Formula orchestrală foloseşte un aparat mai restrîns de suflători, dar un compartiment de percuţie de subtilă culoare contribuie la crearea atmosferei solicitate de demersul poetic.

Desfăşurată pe o întindere temporală relativ scurtă, *Cantata „Stejarul lui Horia"* de Cornel Ţăranu se constituie într-o evocare de mare vibraţie poetică şi subtilă culoare vocal-instrumentală, perfect închegată şi rotunjită de tehnica contrapunctică folosită.

* * *

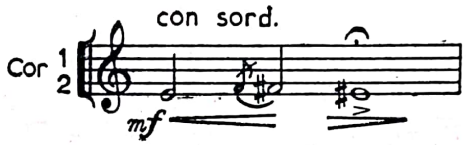
Oratoriul *Pe urmele lui Horea* de Sigismund Toduţă, realizat în anii 1976—1978, este neîndoios lucrarea cea mai vastă şi cea mai atent elaborată din seria celor dedicate eroului omagiat.

Scanned with OKEN Scanner

Așa după cum s-a mai remarcat[3], lucrarea lui Sigismund Toduță este un oratoriu de tip „pasiune", în care eroul este urmărit în existența sa fizică și în funcția sa istorică-socială, fixîndu-i-se locul în galeria portretelor de eroi ai neamului.

Pentru realizarea demersului său, compozitorul apelează la volumul de versuri *Pe urmele lui Horea*, culegere de poezii populare alcătuită de Dumitru Boieriu-Hodăceanu, și apărută la Editura Litera-București, în 1978. Sigismund Toduță își alcătuiește astfel un scenariu al oratoriului său, în care urmărește cadrul de proveniență al lui Horea, copilăria și tinerețea lui, caracterul său în funcție de oamenii și locurile ce-l înconjoară, situația istorică a maselor țărănești din Transilvania în acel secol XVIII, pornirea revoluției, prinderea și execuția, plîngerea și apoteoza eroului.

Oratoriul este structurat în 17 „numere", alternînd un preludiu orchestral (nr. 1) și trei interludii orchestrale (nr. IX, XI și XIV) cu coruri de femei sau bărbați, coruri mixte, solo-uri de tenor și bariton. Astfel, după Preludiul orchestral cu o pregnantă intonație folclorică — în care se folosește un material melodic modal-cromatic și unde apare o celulă generatoare a întregului, expusă la corni



— urmează corul de femei doinind despre copilul Horea, rămas singur la umbra stejarului care-l leagănă și-i dă numele:

„Nime-n lume nu-l aude
Numai frunza codrului
Ramura stejarului
El ramura și-o pleca
Cu rouă-l boteza
Hore numele îi punea
Între ramuri îl culca
Cu frunzele-l umbrea
Și frumos îi mai cînta:
„Horea cînd îi crește tu
Să răscolești pămîntul
Să răscolești tu glia
Desființează iobăgia".

Înfrățirea românului cu codrul, specifică și prezentă în mai toate cîntecele populare este întărită aici de pronunțarea unui destin, codrul îi menește lui Horea drumul pe care va umbla în viață.

Solo-ul de bariton al momentului III este revolta și plîngerea țăranului iobag împletind cîntul melismatic cu recitativul, caracteristică prezentă pe tot parcursul oratoriului.

Numărul IV al oratoriului aduce un cor bărbătesc pe textul:

„Mai pe din sus de Abrud
Este un drum tare bătut
Nu-i bătut de car cu vaci
Ci de jale de iobagi.

---

[3] Vasile Herman — *Oratoriul „Pe urmele lui Horea" de Sigismund Toduță*, în: *Lucrări de muzicologie*, vol. 14, 1979, Conservatorul „G. Dima", Cluj-Napoca, p. 145—158.

Scanned with OKEN Scanner

Îl bate Horea de veci
Din Abrud pînă la Beci...“

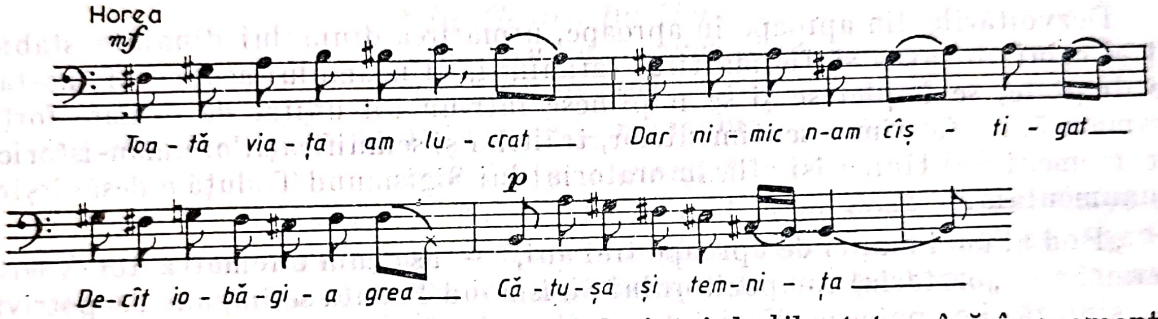
dezvoltat într-o țesătură polifonică la 8 voci, urmat de solo-ul tenorului (nr. V), în formule melismatice ale cîntecului popular al țăranului asuprit care preferă libertatea codrului în haiducie, decît traiul său de mizerie și umilință.

Un nou moment coral (nr. VI) este apelul către acțiunea de mîntuire pe care o așteaptă țăranii de la Horea, înlănțuit cu corul momentului VII și VIII este culminat în desfășurarea dramatică a interludiului orchestral (nr. IX).

Scurta respirație care precede numărul X, marchează o nouă treaptă în urcușul lui Horea. De astă dată copacul este nucul, în care se află singur cuc fluierul lui Horea, rămas pe o rămurea să plîngă pierderea prietenului său, închis la Bălgrad.

Un coral orchestral lent și grav comentează jalea instalată în sufletele oamenilor apropiați lui Horea. Solo-ul de flaut următor (nr. XII), *Molto rubato, improvisando*, face trecerea la episodul următor, aducînd și amplificînd atmosfera de mare durere și tristețe de care este cuprinsă întreaga natură. Pandant al solo-ului de flaut, episodul se încheie într-un solo de clarinet asemănător.

Cîntecul lui Horea (nr. XIII):



își crește clocotul nemulțumirii, urii și dorinței de libertate pînă în momentul trecerii sale bruște în procesiunea funebră (nr. XIV), realizată orchestral în corale la suflători (lemne și alămuri), punctate de timpani și clopote prevestind execuția.

Recitativul lui Horea din episodul XV, ca un strigăt peste timp:

„Învîrte, Doamne, cerul
Și topește pămîntul
Topește pămînt și apă
Și din robie ne scapă“,

atinge punctul culminant al dramatismului, concentrîndu-se în clipa intrării în neant, în eternitate.

Recitativul său este continuat de vocile de femei suprapuse pe coralul vocalizat al vocilor bărbătești (nr. XVI) descriind jalea mulțimii și dîrzenia martirului în momentul execuției.

Oratoriul se încheie în apoteoza vocal-simfonică a momentului XVII, un coral grandios, de mare forță și luminozitate interioară, constituind mesajul istoriei de peste veacuri:

„Cînd se va naște Horea
Va răsări o stea
Tulnicele vor suna
Zarea se va lumina“.

Întreaga lucrare este realizată într-un stil contrapunctic specific compozitorului, mare cunoscător al creației lui Bach și în general al polifoniei baroce. Oratoriul are mare parte din grandoarea *pasiunilor* acelei epoci, dar se individualizează în timpul și spațiul nostru prin melodica abordată, melismatică, de factură modal-cromatică, prin ritmica și ornamentica de sorginte folclorică, prin apelul la forme și genuri ale muzicii populare (cîntec propriu-zis, baladă, doină, bocet, cîntec de haiducie etc.).

Bogata paletă orchestrală, precum și îmbinările corale (cu sonorități bine determinate suprapuse uncori pe sonorități nedeterminate), aliajele timbrale instrumentale, vocal-instrumentale etc. se întrețes în vastul edificiu oratorial cu variație și interes continuu.

„În ansamblu, mișcările amintite în rîndurile din urmă dobîndesc tipologii «elastice», cvasi-improvizatorice, sau se aliniază invențiunilor de factură liberă. Oricum, cele trei entități: recitativul, melisma și coralul cunosc peste tot îmbinări ingenioase, pline de fantezie, în care întrețes cu măiestrită îndemînare «Celula-mamă». Se obține astfel o unitate supraordonată întregului, de o mare larghețe formală, permanent cenzurată de rigoarea unei gîndiri componistice severe, perfect stăpînă pe tehnica scriiturii variaționale structural-ciclice", afirmă Vasile Herman[4].

Dezvoltările din aproape în aproape, urmărirea drumului dinainte stabilit al celui care avea să fie martirul țărănimii, al neamului asuprit și însetat de dreptate, se împletesc și se împlinesc într-un tot unitar de o mare forță dramatică. Profunzimea sentimentelor, trăirilor și semnificațiilor uman-istorice ale momentului Horea își află în oratoriul lui Sigismund Toduță o desăvîrșire monumentală.

„Rod al unei munci de aproape trei ani," — așa cum o remarca tot Vasile Herman[5] — „oratoriul compozitorului Sigismund Toduță se impune deopotrivă ca o sinteză și o apoteoză. Varietatea mijloacelor fonice, gradarea lor măiestrită, elaborarea unui «scenariu» unitar provenit din selecția judicioasă a surselor folclorice, toate comentează cu talent datele esențiale ale unui timp istoric de importanță simbolică. Mai mult ca oricînd în creația autorului, limbajul muzical și construirea discursului reușesc pe deplin osmoza cu textul versurilor".

Oratoriul *Pe urmele lui Horea* constituie o vastă expresie a personalității lui Horea privită într-o formă muzicală utilizată în secolul XVIII — pasiunea — cu un material muzical specific folclorului românesc și o gîndire vocal-simfonică actuală.

* * *

Anul 1984, cel al aniversării dublului centenar de la revoluția condusă de Horea, înscrie în seria lucrărilor evocatoare ale eroului popular, cîteva titluri precum *Horia*, poem pentru recitator, cor mixt și orchestră de Mircea Neagu (orchestrația de Constantin Arvinte), pe versuri de Aron Cotruș, Cantata *Horea, Cloșca și Crișan* de Cătălin Ursu, pentru solo bariton, cor bărbătesc și orchestră și *Cântica la Horea*, pentru 2 orchestre de coarde, 2 tromboni, clarinet în *B* (muta în cl. *si bemol*) și recitator de Nicolae Brînduș, scris pe versuri populare.

---

[4] Vasile Herman — *Oratoriul „Pe urmele lui Horea" de Sigismund Toduță*, în: *Lucrări de muzicologie*, vol. 14, 1979, Conservatorul „G. Dima", Cluj-Napoca, p. 145—158

[5] Idem.

Primele două lucrări fiind cu preponderenţă corale, de formă strofică, susţinute de un acompaniament orchestral, nu lipsite însă de muzicalitate şi prospeţime melodică, ne vom opri la a treia lucrare cu o scriitură mai personală.

În *Cântica la Horea* autorul urmăreşte să sugereze atmosfera baladei populare, folosind un aparat orchestral redus, dar cu maximă eficienţă. Textul ales, punctînd incisiv desfăşurarea sonoră, creionează patru ipostaze ale eroului:

a) forţa lui Horea şi frica domnilor:

Pîn-a fost Horea-mpărat
Domnii nu s-o desculţat
Nici în pat nu s-o culcat.

b) lupta lui Horea pentru dreptate:

Că pentru acest folos
O umblat la Beciu-n jos
Şi v-aduc vouă dreptate
Să ne fie pîn la moarte...

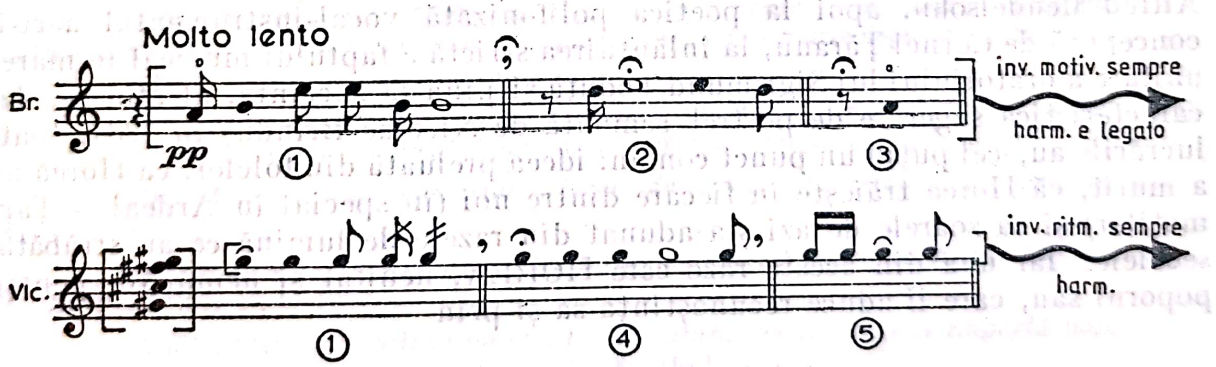
c) trădarea şi martiriul lui Horea:

Şi l-or dat pe mîna domnilor
Să fie floarea furcilor
Precum frunza toamna piere
Trupul său în ţapă mere...

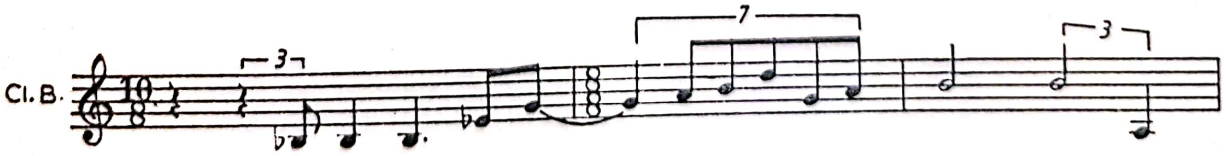
d) nemurirea lui Horea în conştiinţa neamului:

Horea bea şi hodineşte!

Acţiunea se desfăşoară pe fundalul sonor al celor două compartimente ale orchestrelor de coarde, care realizează o pînză armonică bazată pe inventarea unor motive melodice sau ritmice (sempre harm.) pe formule date sau



doar sugerate. Clarinetul are rolul de a aduce cantilena de început şi de final, explorînd aceleaşi armonice instrumentale în timp ce trombonii contrapunctează



cu semnale evocatoare de bucium (tulnic), imprimînd dramatismul desfăşurării evenimentelor.

Pe un spaţiu relativ mic şi bine determinat, în ciuda aleatorismului în care evoluează orchestra de coarde, Nicolae Brînduş reuşeşte o caracterizare puternică şi sugestivă a unui portret Horea în aqua-forte.

*
* *

Trecînd în revistă un număr de lucrări vocal-simfonice compuse în perioada 1950—1984 şi dedicate legendarei figuri a lui Horea, am putut constata totala dăruire şi sinceritate cu care compozitorii s-au îndreptat spre acest subiect.

Modul de abordare, atît de variat, determinat de stilul şi simţirea fiecăruia dintre ei, se înscrie de la corul orchestrat, desfăşurat strofic (Mircea Neagu, Cătălin Ursu), pînă la grandioasele oratorii semnate de Alfred Mendelsohn şi Sigismund Toduţă pe o linie unitară de înţelegere şi evocare a unui moment istoric deosebit de important în lupta poporului nostru pentru dreptate şi libertate socială.

Privind mereu din unghiul de vedere contemporan, compozitorii au elaborat lucrări pătrunse de dramatismul şi lirismul degajat de desfăşurarea faptului istoric, precum şi de repercutarea sa în timp.

Rămas în conştiinţa maselor populare ca frate de suferinţe şi asupriri, ca luptător şi martir al neamului, Horea ocupă în folclorul poetic şi muzical românesc un loc aparte, pe care compozitorii s-au străduit să-l înţeleagă şi să-l amplifice la modul vocal-simfonic. Folosind texte populare sau poeme culte care au evocat portretul moral, lupta şi jertfa lui Horea, autorii lucrărilor de faţă s-au confundat cu eroul şi au căutat să redea întreaga gamă a vibraţiilor de idei şi sentimente ce au străbătut veacurile odată cu *mitul Horea*, cu *adevărul Horea*, pînă în zilele noastre.

De la sobrietatea, claritatea şi simplitatea stilului abordat de Vasile Timiş în 1951, la grandoarea şi dinamica oratoriului cu calităţi scenice semnat de Alfred Mendelsohn, apoi la poetica polifonizată vocal-instrumental aerisit concepută de Cornel Ţăranu, la înlănţuirea strictă a faptului muzical în marea unitate a oratoriului lui Sigismund Toduţă şi pînă la succinta, aleatorica, dar caracteristica sugerare de portret semnată de Nicolae Brînduş în 1984, toate lucrările au, cel puţin un punct comun: ideea preluată din folclor, că Horea nu a murit, că Horea trăieşte în fiecare dintre noi (în special în Ardeal — Ţara moţilor) şi că soarele de azi s-a adunat din razele de lumină ce au străbătut secolele. Iar una din aceste raze este HOREA, neuitat şi nemuritor pentru poporul său, care îi aduce recunoştinţa sa şi prin

„...tulnice îi strigă numele în zare“.

BIBLIOGRAFIE

CARANICA-FULEA, Michaela. *Expresie și culoare în oratoriile „Miorița" și „Pe urmele lui Horea" de Sigismund Toduță*, în: *Lucrări de muzicologie*, vol. 14, 1979, Conservatorul „G. Dima", Cluj-Napoca.

HERMAN, Vasile. *Oratoriul „Pe urmele lui Horea" de Sigismund Toduță*, în: *Lucrări de muzicologie*, vol. 14, 1979, Conservatorul „G. Dima", Cluj-Napoca.

HOFFMAN, Alfred. *Oratoriul „Horia" de Alfred Mendelsohn*, în: *România liberă*, 14.I.1959.

PANDELESCU, J. V. *Oratoriul „Horia" de Alfred Mendelsohn*, în: *Informația Bucureștiului*, 13.I. 1959.

PASCU, Ștefan. *Nobili să nu mai fie. Pămîntul nobililor să se împartă poporului de rînd*, în: *România literară*, nr. 43, 25.X. 1984.

RĂDULESCU, Mihai. *Oratoriul „Horia" de Alfred Mendelsohn*, în: *Muzica*, București, nr. 1, 1959.

Scanned with OKEN Scanner

Laura Manolache

ENESCU în conştiinţa prezentului

Masă rotundă cu:
SORANA COROAMĂ, DAVID OHANESIAN şi *VIOREL COSMA*
— 1984 —

Capodoperă a creaţiei enesciene, dar şi a muzicii secolului nostru, opera *Oedip* continuă să-şi releve şi acum, după aproape 50 de ani de la premiera pariziană (1936), noi virtuţi.

Valorosul opus e cunoscut la noi în ţară într-o versiune care se menţine neschimbată pe afişele Operei Române din Capitală încă de la premiera sa bucureşteană (1958): cea a regizorului Jean Rânzescu, avîndu-l pe David Ohanesian în rolul titular. Turneele întreprinse de-a lungul anilor de artiştii români peste hotare au acreditat şi ele valoarea acestei interpretări pe care o putem numi „de referinţă".

Amintitei versiuni i s-au alăturat însă şi i se alătură încă cu succes şi alte concepţii interpretative. Măreţia adevăratei arte constă şi în şansa pe care o acordă fiecărui interpret dornic de a se apropia de ea, de a o cunoaşte şi a o face cunoscută publicului. De fiecare dată partitura se dezvăluie într-o altă lumină, nobleţea substanţei sale regăsind pe planul expresiei nobleţea interpretativă a celui care îi dă viaţă. Făcînd această afirmaţie mă gîndesc — dată fiindu-i actualitatea — la recenta viziune regizorală pe care Sorana Coroamă Stanca a conferit-o *Oedip*-ului enescian, în spectacolul prezentat la Weimar — în R.D.Germană.

Interesaţi de a afla opiniile, punctele de vedere ale mai vechilor şi mai noilor interpreţi ai creaţiei lui George Enescu, i-am invitat la o masă rotundă

Scanned with OKEN Scanner

pe Sorana Coroamă Stanca și pe David Ohanesian și, alături de ei, pe muzicologul Viorel Cosma. Reproducem în cele ce urmează convorbirea:

V. C.: Opera *Oedip* de George Enescu a fost reprezentată de curînd la Moscova, unde au avut loc două spectacole cu ocazia turneului Operei Române din București. În rolul titular, baritonul David Ohanesian. Apoi, în ziua de 14 septembrie 1984, premieră în R.D. Germană, la Weimar, unde Sorana Coroamă Stanca și Hristofenia Cazacu au colaborat pentru montarea lui *Oedip* la acest teatru prestigios.

Maestre David Ohanesian, de la debutul din anul 1958, în *Oedip*, unde ați mai cîntat această lucrare?

D.O.: Am avut o serie de turnee foarte importante, unele din ele care au lăsat amintiri extraordinare, în mari orașe ale Europei: la Paris, Sofia, Berlin, Atena, Stockholm, Lausanne — nu demult. A urmat filmul de televiziune *Oedip* care a fost realizat în preajma Centenarului „George Enescu" și mai nou — după cum ați spus —, la Moscova.

V. C.: Desigur, nu v-am pus întîmplător această întrebare, David Ohanesian, ci pentru a sublinia faptul că opera *Oedip* s-a aflat prin personalitatea dumneavoastră în mîini sigure, în cîteva centre de mare tradiție artistică unde ați realizat succese remarcabile. Întrebarea care stăruie în mintea criticilor muzicali, în mintea publicului, în mintea tuturor acelora care doresc ca opera *Oedip* să dăinuiască cît mai mult pe afișele noastre, este următoarea: cum o apreciați astăzi, în 1984 — după 26 de ani de la premiera din 1958 pe care ați cîntat-o, sub bagheta lui Constantin Silvestri, pe scena Operei Române —, din punct de vedere al regiei și al spectacolului, în montarea pe care o cunoaștem cu toții și pe care o socotim relativ clasică?

D. O.: Un spectacol de operă este o complexitate. Eu nu pot să vorbesc de montare fără să fixez bine și să apreciez la justa valoare, regia. Este adevărat că la noi se face o confuzie între aceste două noțiuni, spectatorul fiind tentat să aprecieze regia în funcție de montare. Dacă vă referiți la montare, trebuie să vă spun că la Moscova — ceea ce nu am văzut niciodată pînă acum —, au fost aplauze la deschidere de cortină...

V. C.: Cum vă explicați acest lucru?

D. O.: ... deci a fost aplaudată montarea. Din punct de vedere al montării, eu consider — nevăzînd alte montări cu *Oedip* —, că încă este viabilă. Din ce punct de vedere? Este modernă, atractivă, sugestivă, este foarte dezbrăcată de așa-zisa încărcătură a scenei noastre clasice de operă, unde venim să punem pomi, mese, scaune.

V. C.: Dar regia lui Jean Rânzescu?

D. O.: Din punct de vedere al regiei, sigur că sîntem legați de atmosfera scenică, de montare. Chiar am avut o discuție cu Hero Lupescu, la Moscova. M-a întrebat după primul spectacol...m-a întrebat dacă aș fi în stare să interpretez personajul acesta în alt fel. Și eu i-am spus: „Cu mare plăcere. M-ar interesa extraordinar de mult dacă cineva ar putea să vină și să-mi spună ceva în plus față de ce am gîndit 26 de ani"...

V. C.: Poate că Sorana Coroamă ar face acest oficiu, avînd în vedere că *Oedip*-ul pe care l-a montat la Weimar solicită un cu totul și cu totul alt personaj, sau să nu spun poate alt personaj, dar în orice caz o altă postură pe care, vedeți, Sorana Coroamă va încerca să ne-o prezinte.

D. O.: Dar voiam să termin o idee.

V. C.: Da, așa...

Scanned with OKEN Scanner

D. O.: Eu sînt un om foarte receptiv și aici mă consider că încă sînt tînăr. Îmi place să am confruntări, chiar dure, cu oameni care au descoperit ceva nou în această partitură și care vor să-i ridice nivelul artistic.

V. C.: Simțiți că există încă elemente care nu sînt suficient speculate de către regie?

D. O.: Eu am spus într-o publicație că dacă aș trăi, prin absurd, o sută de ani, tot aș mai găsi ceva să adaug la acest rol, în forma în care el este.

V. C.: Da, v-am înțeles perfect și răspunsul dumneavoastră mă satisface, pentru că aici doream să ajung, adică la o dezbatere privind noutatea, privind actualitatea spectacolului și privind în mod deosebit un alt lucru și anume multitudinea de elemente pe care le sugerează partitura și libretul lui *Oedip* tuturor acelora care încearcă să se apropie de această capodoperă.

Sorana Coroamă, înainte de a vă expune viziunea personală asupra lui *Oedip* la Weimar, pentru noi, pentru muzicieni — iertați-mă —, dar este o mare surpriză să aflăm dintr-o dată că dumneavoastră veniți în teatrul muzical cu o lucrare capitală și printr-o abordare extrem de curajoasă, tocmai cu acest *Oedip* la Weimar. Ce v-a îndemnat să abordați totuși teatrul muzical și mai ales această operă?

S. C.: Cred că în cazul lui Enescu s-ar putea vorbi de o permanentă posibilitate de descoperire și redescoperire. Este vorba despre o capodoperă și ca orice capodoperă ea nu se lasă „prinsă" ușor.

L-aș compara pe Enescu cu Shakespeare. Comparația îmi este dragă pentru că mi se pare că exact ca și în teatrul lui Shakespeare, opera enesciană *Oedip* reprezintă lumea în întregimea ei. Cred că nu există un mit mai fertilizator al civilizației noastre decît acest mit al lui *Oedip*, care vine din antichitatea elină.

V. C.: Deci înțeleg că ceea ce v-a atras în primul rînd a fost această forță, această substanță a operei *Oedip*.

S. C.: În aceeași măsură însă consider că muzica lui Enescu a făcut imensul serviciu ca un mit care părea rămas în lumea lui Sofocle — *Oedip rege*, *Oedip la Colona* — să ajungă atît de modern, atît de actual, atît de înnoitor. Muzica enesciană, folosind multe intonații străvechi românești, moduri bizantine și o întreagă, savantă și modernă muzică, reușește să depășească și secolul XX. Ea intră victorioasă în secolul XXI, menținîndu-și aceeași actualitate.

În acest sens consider că opera *Oedip* nu are un final propriu-zis. Actul al IV-lea și ultimul al operei, reprezintă un alt și desigur un „nou" început.

V. C.: Văd că m-ați și anticipat cu întrebarea următoare pe care doream să v-o adresez: în ce a constat această viziune personală în regia noii montări de la Weimar?

S. C.: Știți ce impresie mi-a făcut mie cînd, pentru prima dată, am văzut cu ani în urmă *Oedip* la Opera Română din București? Am fost fascinată. Fascinată de muzica lui Enescu. Fascinată de Constantin Silvestri. Îmi amintesc și acum emoția de atunci. A fost ca o revelație cutremurătoare a unui univers poetic, dramatic și ideatic de asemenea frumuseți, de asemenea forță încît, cu succes, el poate străbate veacurile. Mă refer și la ceea ce spunea marele interpret de atunci, interpretul de astăzi, de la București — David Ohanesian —, și anume că el nu și-ar putea concepe altfel rolul, dar că este mereu dispus la orice înnoire, în sensul în care o mare operă oferă posibilități de înnoire fără a fi trădată în esența ei.

V. C.: Da. Eu aș vrea să insistați pe scurt, dacă se poate, pe felul în care ați conceput acest final. Vorbiți de un final deschis. Am văzut în revista tea-

Scanned with OKEN Scanner

trului din Weimar care a apărut în pragul premierei, că vi s-a luat un scurt interviu privind anumite opinii și explicați faptul că pentru dumneavoastră finalul lui *Oedip* reprezintă, de fapt, un moment de renaștere a vieții, un început pentru omenire. Cum ați soluționat acest final, ca să înțelegem mai exact?

S. C.: Ca să vorbesc de un final, trebuie să încep cu începutul. *Oedip* pentru mine, *Oedip* personajul și în același timp mersul lui *Oedip* este un mers în spirală, un mers al omenirii — și în primul rînd — al omului. Începînd cîndva, într-o antichitate care a devenit legendă, care a devenit mit, dar continuînd prin epoci, prin etape, trecînd victorios prin Renașterea așa cum o știm noi din punct de vedere istoric și stilistic în același timp, ajungînd în timpurile moderne și apoi, depășind chiar acest final al secolului nostru. În acest sens este o continuă re-naștere. Mi se pare că *Oedip*, în final, se contopește, se sublimează în foarte strictul înțeles al cuvîntului. *Oedip*,— ferment care va contribui esențial la o nouă geneză. Aceasta poate fi o cheie posibilă a operei enesciene.

V. C.: Cum ați rezolvat, regizoral, momentul?

S. C.: Un mers continuu, o depășire continuă de etape; mai întîi fatalitatea, apoi lupta cu natura — Sfinxul în definitiv, fiica fatalității, este natura însăși. Apoi învingătorul intră în cetate, este recunoscut ca stăpîn și rege. Dar natura — aprent învins — își continuă propriul ei mers și cîteodată este în contradicție cu omul-învingător. Acesta mi se pare a fi înțelesul „ciumei", a izbucnirii ciumei în piesa lui Ed. Flegg. Așa începe „procesul" lui *Oedip*. Lupta omului cu el însuși — nu împotriva lui însuși, ci cu el însuși, cu conștiința lui, cu credința lui, cu aspirațiile lui. Depășind și această etapă, aș numi-o a „marii clarificări", *Oedip*-omul ajunge pînă la „arderea" totală. Ce altceva înseamnă orbirea decît distrugerea culorilor, distrugerea aparentă a vitalului, pentru ca să treacă și la o despărțire de ultimul sentiment— despărțirea de Antigona ! Iată în sfîrșit pe *Oedip* — idee pură. Un arhetip din care, acum, viața se poate re-naște. Finalul este o renaștere a vieții.

V. C.: Cum adică?

S. C.: În momentul în care Oedip spune: „Mă veți găsi printre ierburi, printre flori", senzația este că o altă lume, o altă *terra* — poate aceasta, a noastră, dar într-un alt ciclu de civilizație — renaște. În spectacolul meu de la Weimar, în final, apare o pereche — hai să spunem un nou Adam și o nouă Eva. *Oedip*, rămas în scenă ca un simbol, plasat în punctul cel mai înalt al planului înclinat ce constituie decorul, ridică mîinile într-un ultim gest. Și prin acest gest cerul pare că se despică, aburii se înalță ca un stîlp subțire, din pămîntul regenerat. Și din aburii pămîntului, apar bărbatul și femeia, perechea nemuritoare, tînărul bărbat și tînăra femeie purtînd mai departe destinul omului mereu învins, mereu învingător în acest mers fără sfîrșit.

V. C.: Dacă ați vrea să mai reliefați cîteva dintre aceste principale — hai să spunem așa — nu inovații ale regiei, ci sublinieri ale ei.

S. C.: Nu, nu-i vorba de inovații, e vorba de accente, de sublinieri și mai întîi și-ntîi de o foarte bună înțelegere cu dirijorul acestei opere la Weimar, care a fost Oleg Caetani. O operă înseamnă în primul rînd — muzică. Ori muzica este apanajul orchestrei, al dirijorului ei, al corului, al baletului și al soliștilor. Consider că în toate aceste compartimente ajutorul a fost excelent. Și dacă m-am bucurat de deplina colaborare a Hristofeniei Cazacu — a colegei mele de aici, de la Opera din București —, în același timp m-am bucurat de deplina colaborare a complexului ansamblu condus de Oleg Caetani.

Scanned with OKEN Scanner

V. C.: Caetani a fost și la noi în țară, a dirijat orchestre românești, are în repertoriu lucrări de Enescu — *Rapsodiile* — și-i iubește cu pasiune muzica, a înțeles-o. Realmente putem spune că în Oleg Caetani avem un sprijinitor al partiturilor enesciene.

S. C.: E cu atît mai îmbucurător, cu cît Oleg Caetani este un dirijor foarte tînăr și eu cred că ar sta cu succes alături de cîțiva dintre tinerii noștri și foarte bunii noștri dirijori, aceia care vor duce *Oedip* mai departe.

V. C.: Spuneți-mi, cum ați tratat corul în operă?

S. C.: După părerea mea corul are trei funcții. Una este aceea a *corului antic*. La un moment dat și în înscenarea pe care am făcut-o la Weimar, corul devine ca un fel de piatră, un monolit, un zid de care se izbește și se repercutează glasul lui *Oedip*, procesul lui *Oedip*, procesul conștiinței lui *Oedip* ș.a.m.d. Dar, în afară de acest moment cînd corul este comentator — deci are funcția corului antic —, cred că el mai are două funcții în opera lui Enescu. Una este de *partener efectiv*. Partener în sensul cel mai direct al cuvîntului. De altminteri și orchestra are momente cînd devine parteneră efectivă a soliștilor. Exact ca și corul, devine un interlocutor privilegiat. O a treia funcție a corului poate fi aceea a unui climat. Funcție pe care o are și decorul, funcție pe care o au și costumele, funcție pe care o are și lumina. Deci acest triplu mod de tratare a corului cere o nuanțată și diversificată implicare a sa în desfășurarea acțiunii scenice.

V. C.: Ei, ce zice David Ohanesian dacă i s-ar pune problema să se încadreze în această regie, dacă s-ar pune problema unui schimb de interpreți între Weimar și București. Ce ați accepta, ce ați respinge, cum v-ați încadra în această regie?

D. O.: Cu tot ce a spus Sorana Coroamă sînt perfect de acord. Este deja crearea unei atmosfere în care eu mă pot integra. Nu spun că *eu* sînt un om de excepție și că pot să fac treaba asta. Artistul în general, dacă este pus într-o situație, el merge într-acolo, se pliază, n-are probleme de respingere. Pentru ce aș avea probleme de respingere o dată ce aud o nouă concepție? O dată ce sînt pus într-o nouă atmosferă? O dată ce mi se explică?

V. C.: ... și te convinge...

D. O.: Da, aceasta este problema importantă.

S. C.: Sarcina regizorului — să convingă interpretul. Argumentat. Nu impus.

D. O.: Mai ales pentru un artist care a jucat zeci de ani un rol, el trebuie să fie convins. Cine vine să-i spună ceva trebuie să aibă darul de a-l convinge. Și...

V. C.: ... să aibă argumente necesare.

Iată acum o întrebare pe care v-o adresez în calitatea dublă pe care o aveți de creatori, de interpreți ai acestei lucrări. Este sau nu prea lungă opera *Oedip*?

Regizori și dirijori, dar mai ales directori de teatru afirmă că opera trebuie scurtată. La București nu se cîntă nici astăzi actul *Corintului*. A fost o vreme cînd nu s-au mai montat, sau nu s-au mai cîntat anumite scene din final, din Epilog. Care este părerea dumneavoastră? Cum se poate rezolva, rotuși, dilema reală — după părerea mea — dintre opțiunea publicului și rigoarea respectării partiturii?

S. C.: Am avut foarte multe discuții cu dirijorul. Cum rezolvăm problema pusă de dumneavoastră și care este într-adevăr o problemă. Timpul scenic nu mi se pare a fi dilatat. Partea I durează o oră și cinci minute, partea a II-a o oră. Cu pauza inerentă dintre cele două părți.

V. C.: Deci ați făcut din două părți spectacolul, cu o singură pauză...

Scanned with OKEN Scanner

S. C.: ... cu o singură pauză, după *Încoronare*, înaintea *Ciumei*. Cu excepția *Prologului* în care s-au operat unele tăieturi și cu excepția *Epilogului* de unde de asemenea s-au scurtat cîteva pasaje, în rest partitura a fost respectată integral, inclusiv *Corintul*.

V. C.: Deci pledați pentru o respectare...

S. C.: Eu pledez pentru o respectare integrală a părții — hai să-i spunem așa — de mijloc a operei. Poate că problema unor scurtări, cu care nu mă declar întru totul de acord — pentru că aici am să vă spun o părere imediat —, poate că acest *Epilog* și acest *Prolog* care face pendat-ul *Epilogului*, poate că aici se pot face scurtările și noi aici le-am și făcut. Cu toate că — și acum vin imediat la *Epilog* — eu am o propunere: i-am făcut-o lui Oleg Caetani la final, i-a surîs, l-a interesat foarte tare și iată, o fac acum aici la București. Aș dori să văd o dată, sau să pun în scenă chiar, actul IV din *Oedip*, finalul sau Epilogul — cum este îndeobște denumit —, jucat și cîntat integral ca o piesă de concert, așa cum — să spunem — se joacă *Damnațiunea lui Faust*, de exemplu.

V. C.: Înțeleg din propunerea lansată acum că lucrarea stă în picioare așa cum e scrisă de Enescu.

S.C.: Mie mi se pare că da. Poate cu excepția puțin cam lungilor pasaje de balet din *Prolog*. Dar finalul, acest *Epilog*, acest act IV, mie mi se pare că Opera Română din București, sau Filarmonica din București, sau în orice caz una dintre marile noastre instituții muzicale, ar putea și ar avea datoria să ni-l redea integral. Acest lung lied este de o frumusețe unică din punct de vedere al inspirației, al orchestrației, al liniei melodice, dar și al textului. Cred că, aproape testamentar, actul IV îl reprezintă pe Enescu el însuși. Mai mult decît *Prologul*, *Corintul*, *Hecate*, *Sfinxul*, *Încoronarea* și *Ciuma*, actul IV este Enescu. Enescu într-un lung monolog, pe care noi avem posibilitatea să-l transformăm într-un dialog-dezabatere.

D.O.: Nu trebuie însă să uităm că tot Enescu, Enescu integral, sînt și tabloul I din actul II, Meropa și chiar Prologul. De asemenea Corul Eumenidelor.

V.C.: Ce spune Ohanesian la întrebarea dacă s-ar putea scurta opera *Oedip*? Ce părere are față de aceste atitudini, mai ales că dumneavoastră nu ați jucat în spectacolul Soranei Coroamă care respectă în integralitate, aproape, partitura...

S.C.: ... Nu, nu chiar, după cum am arătat mai înainte.

V.C.: ... și ați jucat un *Oedip* în care lipsește *Corintul*?

D.O.: Să vă spun întîi că există o tendință de a se reveni la redarea integrală a tuturor operelor. Pentru că acest procedeu a durat aproape 50 de ani. Au fost diverși maeștri care, îndrăzneți — eu îi socotesc cel puțin așa, ca să nu spun dur cum sînt, să spun un cuvînt mai grav —, li se par operele lungi. Verdi: s-au tăiat scene, s-au tăiat rezolvări ale unor arii care din punct de vedere muzical — ce să mai vorbim din punct de vedere muzicologic —, sînt catastrofe, sînt dezastre. Cum să tai o lucrare? Cum te-ai putea uita la o pictură, la jumătate din ea? Sau la o sculptură să-i privești numai capul, sau numai o mînă?... Cum ne-am putea uita la Mona Lisa să-i vedem numai surîsul, nu și brațele, mîinile, care vin să-i întregească atitudinea?... Ca să nu mai vorbim de intervențiile unor regizori care-și permit să modifice cronologia tablourilor muzicale.

Partitura este un întreg. Așa a gîndit compozitorul, așa a gîndit creatorul. Acesta este un om pe care trebuie să-l respectăm, în fața căruia trebuie să facem tot ce e posibil ca să-i redăm cu fidelitate gîndurile.

Scanned with OKEN Scanner

V.C.: Dar eu cred că o soluție a găsit-o chiar Sorana Coroamă. Spectacolul împărțit în două părți, cu o singură pauză...

D.O.: S-ar putea.

V.C.: Să știți că la ora actuală foarte multe opere de Verdi și de Puccini nu se mai joacă cu două și trei pauze — la patru acte trei pauze, la trei acte două pauze. Se merge pe principiul de a se găsi o singură pauză, spectacolul cîștigînd cîte douăzeci pînă la jumătate de oră. Ceea ce înseamnă mult astăzi.

D.O.: Asta demonstrează nervozitatea omului contemporan. A devenit nervos și nu mai suportă așa zisele „lungimi". Dar cum să le socotim lungimi cînd ele sînt parte integrantă ale gîndirii unui om?

V.C.: Și cînd există pagini excepționale...

D.O.: Cum pot eu să mă gîndesc cînd mă duc la un spectacol de *Oedip* să ajung mai devreme acasă? De ce nu aleg o altă manifestare — eventual sportivă —, care să-mi convină și ca timp? Nu înțeleg. Și pe urmă, ce să vă mai spun, mai există o nuanță. Sorana Coroamă mi-a sugerat că aceste „lungimi" dirijate într-un anumit fel, gîndite, concepute într-un anumit fel, nu mai sînt lungimi. Și asta am văzut exact la dansurile din *Prolog*. Cînd a dirijat Baciu nu mi s-au mai părut deloc „lungimi" dansurile astea. Spre exemplu, *Scrisoarea* din *Oneghin* dacă e cîntată oarecum, pare de o plictiseală îngrozitoare; în schimb cîntată de o mare artistă, nici nu știi cînd trece și te hipnotizează; ca și aria din *Faust* a Margaretei și în fine, o mulțime de exemple aș putea să mai dau...

V.C.: Aș mai vrea să vă adresez din nou o întrebare.

D.O.: ... Vreau să spun că nu sînt deloc de acord cu aceste scurtări, deși din punct de vedere al rezistenței fizice eroul din *Oedip* are de dat un examen aproape imposibil. Nu sînt deloc de acord, mai ales că noi jucăm *Oedip* fără *Meropa*, care declanșează conflictul. Cum poți să scurtezi...

S.C.: Exact. Pentru mine este o imposibilitate să se scoată *Corintul*. *Corintul* este începutul drumului lui Oedip.

D.O.: Și după părerea mea este o problemă de cultură, să ciuntești o operă clasică elină...

V.C.: Iarăși o întrebare, pentru ambii interlocutori. Ce se poate face, după părerea dumneavoastră, de astăzi înainte, ținînd seama că *Oedip* s-a reprezentat deja în cinci țări europene, ca această capodoperă să-și ocupe locul permanent în repertoriul curent al marilor instituții lirice din lume?

S.C.: Cred că întîi și-ntîi trebuie cîntată la noi. Adică în afară de Bucureștiul care are marele merit de a o fi menținut în repertoriu. Și acest merit îl are în egală măsură Opera din București, dirijorii săi, Jean Rânzescu — regizorul —, dar și maestrul David Ohanesian — magnificul *Oedip* pe care noi îl știm și la care am tremurat în sală cînd eram o simplă spectatoare...

V.C.: ... și care de un sfert de secol am putea spune că duce mai departe, „duce în spinare" această capodoperă.

S.C.: ... și duce acest *Oedip* într-un mod magistral. Și-l duce la succes. Probă: aplauzele pe toate scenele unde *Oedip* a fost cîntat de ansamblul Operei Române din București.

Deci ar trebui ca la Iași, Cluj-Napoca, Timișoara, la marile noastre opere să se pună în scenă *Oedip*. Este o obligație — aș spune — națională.

V.C.: În stadiul de profesionalism al acestor instituții pe care le-ați enumerat, *Oedip* nu mai reprezintă o mare problemă de interpretare. Socotesc că *Oedip* are la ora actuală forțe capabile... să reînvie în provincie.

Scanned with OKEN Scanner

S.C.: ... și există dirijori excelenți. Avem la ora actuală o serie întreagă de dirijori, în afară de marii noștri dirijori pe care-i știm cu toții, nici nu vreau acum să-i mai citez, pentru că de la Constantin Silvestri și George Georgescu au apărut mereu noi și noi generații de excelenți dirijori.

Trebuie să facem în așa fel încît *Oedip* să intre în repertoriul marilor opere din Europa și din lume.

V.C.: Cum vedeți acest lucru?

S.C.: Tot prin dirijori. Prin dirijori și prin regizori. Dumneavoastră m-ați întrebat la început cum de am ajuns „să pun" operă, și dintr-o dată *Oedip*?

Este un semn al zilelor noastre acest apel la regizorii de teatru pentru operă. Cred că este un semn al dorinței de a reteatraliza — în sensul bun al cuvîntului —, opera, care la un moment dat, poate, pe plan mondial ...

V.C.: ... a devenit anacronică...

S.C.: ... devenise puțin cam convențională, puțin cam osificată. Acest apel la regizorii de teatru și de film înseamnă un reviriment. Un acut sentiment al „imediatului". Mă refer, firește, la renăscutul gust al publicului pentru operă.

V.C.: De la Zefirelli pînă la Fellini...

S.C.: ... pînă la regizorii români de teatru care au început să realizeze montări la și pentru operă.

Dar opera rămîne totuși, cu majusculă, muzică. Ori dirijorii trebuie să adopte — o serie întreagă de mari dirijori, fie tineri, fie dirijori de mult afirmați —, să înțeleagă necesitatea operei *Oedip*. Eu spun *necesitatea*. Subliniez acest cuvînt. Și mi-a părut bine că în Oleg Caetani — un dirijor tînăr...

V.C.: da, are numai 26 de ani...

S.C.: ... am întîlnit un muzician care-l consideră pe Enescu fiind ultramodern. Ca româncă și ca regizoare, m-a încîntat părerea acestui reprezentant al tinerei generații.

V.C.: Ce zice David Ohanesian acum, ca interpret, cum am putea să ducem această operă?

D.O.: Trebuie să nu uităm spaima pe care a produs-o montarea, prima noastră montare la București, în vremea lui Silvestri și cînd toată lumea era desperată unde găsim interpretul principal în această operă. Eu am demonstrat că există posibilitate de a fi atacat acest rol „de spaimă" — cum spun mulți. Ca să ne aducem aminte și de marii noștri cîntăreți, din generația dinaintea mea, care au spus că este inuman scrisă. Ca să ne aducem aminte chiar și de Șaliapin care și-a exprimat reținerea referitor la rezistența fizică.

V.C.: Enescu i-a dat partitura lui Șaliapin, pe care el a respins-o.

S.C.: ... Păcat.

V.C.: Da, dar era foarte bătrîn la vremea cînd i s-a oferit partitura.

D.O.: Vreau să vă spun că acum, la Moscova, *Oedip* cu Ohanesian s-a îmbrăcat în cabina lui Șaliapin, la *Bolșoi Teatr*. A fost un moment de mare emoție pentru mine. Și uitați cum totuși ideea se continuă măcar prin spațiu, dacă nu prin voce.

S.C.: Și prin succes, un succes constant.

D.O.: Da. Deci, dacă ținem cont că Ohanesian a învins această spaimă și a dus această spaimă 26 de ani, înseamnă că sînt posibilități să vină și alții și să creeze mai departe... Spun „să creeze" pentru că sînt sigur că, avînd

Scanned with OKEN Scanner

experiența mea, ei vor porni de la mine în sus. Eu am fost spărgător de drumuri, ca să zic așa. Este foarte dificil să faci un rol pe care nu l-a mai făcut nimeni. Asta trebuie de subliniat. Deci ei, pornind de la exemplul meu, vor avea posibilitatea să urce mult mai sus decît mine. O doresc din suflet. Posibilități există și trebuie — bineînțeles, prin forurile noastre competente —, să stimulăm această preocupare.

Eu am însă o veche durere în suflet: că *Oedip* la noi în țară nu a făcut nici un turneu. Și că ar fi frumos — tot pe cale stimulativă — să meargă o dată în marile centre, în afară de Iași unde noi l-am dat sub formă de concert, cu Baciu. Ar fi frumos ca Opera din București așa cum a fost la Paris, Sofia, Atena, Stockholm, Moscova, să meargă și în țară să facă turnee cu această operă. Este o datorie de onoare a Operei Române.

V.C.: Mă bucură că puneți accentul pe acest turneu care — surprinzător —, la un sfert de veac de la premiera în limba română a operei lui Enescu, nu s-a gîndit nimeni să-l imagineze... Vedeți, problema scenei. Țin minte de corespondența care exista între Enescu și Tiberiu Brediceanu în timpul celui de-al II-lea Război mondial, cînd Brediceanu obținuse ca știmele să fie copiate la Paris, iar Enescu se întreba dacă pe scena de la Teatrul Liric are posibilitatea să monteze această lucrare. Premiera de la Paris — spunea Enescu — a avut în jur de 400 de interpreți. Ori, la ora actuală, la noi există scene suficiente, există cîteva imense case de cultură mai mari decît teatrele, care au acustică excelentă și care au posibilitatea de a suporta un turneu cu opera *Oedip*, încît eu vă mulțumesc pentru aceste sugestii.

Dar vreau să vă mai spun un lucru. Să știți că nu mai departe decît zilele trecute am văzut că la Festivalul de la Bayreuth a obținut un enorm succes Siegmund Niemsgern. Știți cine este acest bariton? Este creatorul lui *Oedip* la Saarbrücken... Acum, însă, vă invit Sorana Coroamă să ne relatați opinia asupra interpretului de la Weimar...

S.C.: Care a făcut un rol excelent. L-am urmărit pe Volker Schuncke într-o serie întreagă de roluri importante mai înainte de a-l distribui în *Oedip*. O gamă de expresie foarte largă, o tehnică impecabilă. A atacat totuși cu frică acest rol, spunînd că este un rol fantastic, un rol de greutate nemaipomenită. Cred că realizarea sa, în final, a dat un admirabil rezultat, fiind cu totul ieșită din comun. Mi-ar părea bine dacă s-ar putea realiza un schimb între Opera din București și Opera din Weimar. Maestrul Ohanesian să cînte în *Oedip* la Weimar, Volker Schuncke să cînte aici. Poate și alți interpreți...

V.C.: Da, s-a făcut la Varșovia — de pildă — acest schimb și este un lucru foarte bun.

S.C.: Turneele ar putea fi reciproce. Pentru difuzarea lui *Oedip* în lume, iată încă un pas posibil.

Scanned with OKEN Scanner

Paul Ath. Păunescu

Pe urmele unui interviu luat lui George Enescu, acum 60 de ani

La data de 17 decembrie 1928, săptămînalul *Propăşirea*[1] din Ploieşti, organ de presă al Ateneului Popular Prahova, publica sub titlul: „*DE VORBĂ CU GEORGE ENESCU, DESPRE MUZICA ROMÂNEASCĂ*", un interviu prilejuit de recitalul ploieştean al acestuia, din 5 decembrie 1928, şi acordat lui AUREL D. BROŞTEANU[2], viitorul critic de artă plastică, aflat, pe atunci, la începuturile activităţii sale publicistice.

Ştiam de existenţa interviului, acesta fiind citat, în repetate rînduri, în lucrări româneşti de muzicologie şi de istorie a muzicii noastre naţionale.

---

[1] *Propăşirea* — Organ al Ateneului Popular Prahova, Anul II, nr. 75, din 17 dec. 1928, Ploieşti, p. 1 şi 2.

[2] AUREL D. BROŞTEANU, născut la 13 iulie 1904, în oraşul Urlaţi, judeţul Prahova, stabilit din copilărie, în Ploieşti; licenţiat în drept, din 1927; jurist; cronicar şi critic de artă, colaborator cu eseuri, studii, cronici, articole de istorie şi critică de artă plastică la prestigioase publicaţii periodice („*Rampa*", „*Viaţa românească*", „*Universul literar*", „*Tiparniţa literară*", „*Ultima oră*", „*Vremea*", „*Gîndirea*", „*Propăşirea*", „*Tribuna*", „*România literară*", „*Arta*", „*Scînteia*", „*Flamura Prahovei*" ş.a.). Avid amator de lectură şi prieten constant al muzeelor şi galeriilor de artă; a călătorit, prin 1931, în Italia, Franţa şi Austria. Prietenie trainică cu Emanoil Bucuţa, Ştefan I. Neniţescu şi Oscar Walter Cisek, căruia îi succede, fiind recomandat de către acesta, la rubrica de artă plastică din unele publicaţii. Contribuţii originale la investigarea universului ideatic şi interpretarea creaţiilor plastice ale pictorilor Theodor Pallady, Gh. Petraşcu, Iosif Iser, Henri H. Catargi, Sabin Pop, Octav Angheluţă, Alexandru Ciucurencu şi alţii, precum şi ale celor din cadrul Filialei Ploieşti a Uniunii Artiştilor Plastici din Republica Socialistă România. A decedat la 1 ianuarie 1984, în Ploieşti.

Scanned with OKEN Scanner

Răsfoind, întîmplător, paginile friabile și îngălbenite de vreme al unor publicații prahovene moștenite de la regretatul meu părinte, publicistul Athanase N. Păunescu, prieten loial, de o viață, al lui Aurel D. Broșteanu, am dat peste cîteva numere din „*Propășirea*", unul dintre acestea avînd înserat interviul respectiv. Și, de aici, ideea de a purta o discuție, pe această temă, și de a lua un „interviu" celui ce l-a intervievat pe George Enescu, acum aproape șase decenii, adică eruditul și rafinatul critic de artă, prahoveanul Aurel D. Broșteanu.

Iată, *in extenso*, conținutul discuției:

Paul Ath. Păunescu:

Mult stimate maestre Aurel D. Broșteanu,

Mă aflu din nou (nu știu pentru a cîta oară !?) în ospitaliera dumneavoastră locuință, din Ploiești, adevărat sanctuar al unui iubitor de frumos, un prieten constant al cărților, al artelor, în general, și al plasticii, în special. Mă adresez dumneavoastră cu apelativul „maestre" deoarece sînteți, într-adevăr, unul dintre maeștrii criticii de artă din perioada interbelică și de după 23 August 1944, un colaborator competent și consecvent al unor publicații și periodice de specialitate, dintre care aș aminti doar două: *Gîndirea* și *Arta*, organ al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Socialistă România.

Mai mult, dumneavoastră ați publicat și o lucrare, cu caracter antologic din propriile scrieri de-a lungul vremii, deosebit de interesantă și valoroasă, intitulată „... Acest altceva, PICTURA",[3] realizare editorială cu care vă puteți mîndri.

Dar dumneavoastră sînteți și cel care, acum 57 de ani în urmă, ați avut prilejul, aș zice rezervat doar unor prea norocoși și fericiți oameni, de a-l cunoaște personal, la Sinaia și Ploiești, pe „Luceafărul muzicii românești", pe George Enescu, și, mai mult decît atît, să îi luați un interviu care, publicat în presa vremii, s-a bucurat și se bucură de o deosebită atenție din partea specialiștilor, a muzicologilor, și nu numai a acestora....

Înainte de a vă adresa prima întrebare, permiteți-mi să vă mulțumesc pentru amabilitatea și acordul dumneavoastră de a purta această discuție.

Pentru început, v-aș ruga să relatați despre împrejurările în care l-ați cunoscut, personal, pe George Enescu, la Ploiești, în decembrie 1928.

Aurel D. Broșteanu:

Eram, pe atunci, tînăr avocat în Baroul Prahova și, pe deasupra, nutream veleități literare: săptămînalul ploieștean *Propășirea*, organ al Ateneului Popular Prahova, tocmai îmi publica ciclul „Scrisori din Brașov — Zece capitole de artă contemporană" și, totodată, colaboram cu cronici de artă la revista bucureșteană *Tiparnița literară*, de sub conducerea lui Petru Comarnescu și a poetului Camil Baltazar. Pe linia unor astfel de preocupări, am plănuit să folosesc prilejul vizitei la Ploiești a lui George Enescu spre a obține de la el un interviu pentru *Propășirea*.

Enescu se reîntorcea dintr-un turneu, din America, destul de îndelungat, dar plin de succese. Obținuse, de asemenea, succese deosebite în Franța, Germania și Polonia. Acompaniat de către Alfred Alessandrescu, inaugurase, la Bucu-

[3] Aurel D. Broșteanu: „... *Acest altceva, Pictura*, Ed. Meridiane, București", 1974.

reşti, un amplu ciclu de recitaluri de sonate pentru vioară şi pian. Concomitent cu aceasta, maestrul efectua mici deplasări în unele localităţi din apropierea Capitalei, printre care şi la Ploieşti, unde a concertat în seara zilei de 5 decembrie 1928, în sala Teatrului „Odeon", iar a doua zi, pe 6 decembrie, la Cîmpina.

P. Ath. P:

Vă mai amintiţi ce a interpretat?

A.D.B.:

Oarecum... Un program destul de variat care a fost inaugurat de două sonate aparţinînd lui Corelli şi Brahms, după cîte îmi amintesc, mai puţin cunoscute. La pian, care era cam dezacordat, a acompaniat foarte corect şi cu discreţie, Nicolae Caravia.

P.Ath.P.:

O paranteză: publicul?...

A.D.B.:

În sala „Odeon", atît de încăpătoare, cu numeroase loji şi staluri, era publicul ploieştean admirator şi credincios al marelui maestru, dar acesta nu ocupa decît cam jumătate din locuri.

P.Ath.P.:

Să revenim la subiect...

A.D.B.:

Am luat legătura, în prealabil, chiar în seara recitalului, cu impresarul său, care, grijuliu de a menaja timpul şi liniştea marelui maestru, doar cu greu a cedat insistenţelor mele, fixînd pentru a doua zi, dimineaţa, întrevederea mea cu acesta, nu fără a-i limita însă durata în mod strict.

Întrevederea cu Enescu a avut loc în prezenţa impresarului-cerber, în dimineaţa ce a urmat recitalului, în holul spaţios şi luminos al unui fel de vilă cu etaj, proprietatea lui Ionel Schapira — al cărui oaspete era Enescu —, situată cam la jumătatea străzii Mihai Eminescu, dinspre Gara de sud.

Pregătisem un chestionar axat pe probleme ale muzicii româneşti, pe care ilustrul intervievat l-a urmărit, de la început şi pînă la sfîrşit, cu egală atenţie, cu permanentă bunăvoinţă şi curtoazie, chiar atunci cînd era evident că unele întrebări îl interesau mai puţin, eludînd în mod abil răspunsul la cele ce socotea că nu este momentul a fi luate în discuţie. Dădea o extensiune diferită, în raport cu interesul ce i-l suscitau, răspunsurilor la celelalte probleme.

Preocupat de înţelegerea cît mai corectă a întrebărilor, cu toate semnele de nerăbdare ale impresarului, el îmi cerea, cînd socotea necesar, lămuriri suplimentare şi nu pregeta să-şi exprime, pe alocuri, în mod politicos dar ferm, dezacordul cu anumite puncte de vedere ale interlocutorului. Dar, repet, fie că îl interesa, mai mult sau mai puţin, Enescu dădea oricărei întrebări un răspuns făţiş, conform celei mai intime convingeri personale în problema respectivă.

P.Ath.P.:

Care dintre probleme l-au interesat, totuşi, în mod deosebit?

A.D.B.:

În mod deosebit, l-au atras întrebările de la: punctul 1 (caracteristicile folclorului muzical românesc), punctul 2 (folosirea lui în creaţia muzicală cultă) şi punctul 7 (referirile la noţiunile de „caracter" şi „stil").

P.Ath.P.:

Aţi stenografiat discuţia?

Scanned with OKEN Scanner

A.D.B.:

Nu, dar maestrul vorbea rar și eu — „tînărul de atunci" — puteam nota aproape tot. Plus... memoria și atenția mea încordată la maximum...

P.Ath.P.:

Exact situația mea de acum, mai puțin „tînărul de atunci"... Scuze pentru întrerupere și vă rog să continuați.

A.D.B.:

Nu mă deranjează cîtuși de puțin...

Voi continua, relatîndu-vă — poate vi se va părea paradoxal, dar veți înțelege de ce — momentul despărțirii, pe care parcă era bucuros să îl prelungească indefinit, acesta fiind punctat de o cordialitate ieșită din comun, Enescu aplecîndu-se peste balustradă în tot timpul cît urca scara ce conducea la apartamentul său și făcînd semne repetate de caldă amiciție cu ambele mîini.

Era în aceasta, socotesc, nu numai expresia unei politeți înnăscute, ci și presimțirea eliberării, prin mijlocirea acestui interviu, dintr-un coșmar ivit — așa cum se va vedea mai departe —, în preajma terminării *Sonatei pentru pian și vioară în caracter popular românesc, în la minor*, coșmar care acționase asupra psihicului său ca un șoc revelator, determinîndu-l să își formuleze, așa cum spunea el, „o teorie cu totul personală" asupra procesului de creație, adică să și-l conștiintizeze, în sensul unei distincții între „caracter" și „stil", consecvent căreia a introdus în titlul Sonatei determinativul: „în caracter popular românesc" care exprima recenta sa luare de conștiință în problema dată, precizînd: „Nu întrebuințez cuvîntul de «stil» pentru că el arată ceva făcut, în timp ce cuvîntul «caracter» exprimă ceva existent, dat de la început".

La data interviului, efectul perturbator al șocului nu se atenuase. El străbătuse cu o virulență polemică abia disimulată răspunsurile la punctele 2 și 7 din interviu, care și lămuresc originea lui. Pct. 2: „Socotesc folclorul perfect în sine. Întrebuințarea lui în lucrări simfonice echivalează cu o slăbire și o diluare a lui. Am o dovadă a celor afirmate în lucrarea unui foarte merituos compozitor tînăr (nu-mi cereți să vă spun numele), dusă de la început pînă la sfîrșit numai din cîntece românești, într-atît de prelucrate că nu le mai poți recunoaște. Sînt ca bucăți de aur și diamante prinse într-o masă de beton." Pct. 7: „Iau asupra mea vina de a nu fi recurs într-o măsură mai mare la folclorul românesc. Nu mi-am permis să-mi pun neghiobiile mele peste asemenea tezaur." Este în aceasta o aluzie, desigur crudă, dar justificată, la cazul enunțat la punctul 2.

P.Ath.P.:

Zguduitor de sinceră această confesiune a lui Enescu ! Cîntă modestie !...

A.D.B.:

Da, desigur...

Enescu nu vedea folosirea folclorului decît în rapsodii, „unde motivele sînt juxtapuse, nu prelucrate."

În ce privește creația cultă, înțelegea ca „fiecare compozitor să se inspire prin propriile sale mijloace." Adică să creeze „în caracter popular, fără aservirea la motiv". Așa cum procedase el însuși în creația sfertului de veac precedent, în lucrări de importanță, bunăoară, a *Octetului în La major* sau a *Dixtuorului pentru instrumente de suflat* — modele exemplare, și unul și celălalt, ale

Scanned with OKEN Scanner

sintezei dintre etnic și universal năzuită de el și care avea să servească drept rampă de lansare a cîntecului nostru doinit, de un farmec genuin, spre formele mari ale muzicii, îmbibîndu-le astfel pe acestea cu un parfum persistent, discret, îndelung decantat.

Iată miza răspunsurilor lui George Enescu la interviul din *Propășirea* și care fac din acest interviu, deschizător de amețitoare perspective pentru simfonismul românesc, un text de referință.

P.Ath.P.:

Am studiat cu mare interes și nu numai odată, paragraf cu paragraf, atît cele 7 întrebări cu răspunsurile eferente, precum și ampla introducere a dumneavoastră care le precede. Am cîteva nedumeriri. Sînteți amabil să vi le prezint?

A.D.B.:

Desigur, cu plăcere, în măsura în care mă pricep...

P.Ath.P.:

Să o luăm cu sfîrșitul interviului. Mi se pare că existența unui cuvînt („împrejurarea") face neinteligibilă întreaga frază.

A.D.B.:

Într-adevăr, ați sesizat bine. Aveți perfectă dreptate și iată de ce: interviul se încheie cu recomandarea, desfigurată printr-o regretabilă eroare de tipar: „Vă rog să insistați asupra faptului că folosirea materialului folcloristic nu realizează autenticitatea caracterului etnic, ci la aceasta contribuie numai *impregnarea* (zețarul culesese: „*împrejurarea*") cu spiritul rasei, următor căreia compozitorul român va putea să creeze, paralel cu muzica populară, dar prin alte mijloace, absolut personale, lucrări valoroase, asemănător caracterizate".

Era în termenii acestei substanțiale recomandări — redată aici în cursivitatea nealterată a textului originar — o recapitulare a cercului de idei atins de răspunsurile lui Enescu la întrebările din interviu, ceea ce și explică frecventa ei citare (deși doar parțială, din pricina buclucașei erori) în lucrările românești de muzicologie.

P.Ath.P.:

„*Erare humanum est*", în special în presa vremii, a anilor 30. Trecînd cu vederea că, la răspunsul întrebării 6, Alexandrescu = Alessandrescu, iar Ierlea = Perlea, cum e cu „Rapsodia a III-a" a lui Enescu de care el amintește în răspunsul la întrebarea 2? Într-o lucrare de mare prestigiu, apărută sub egida Institutului de Istoria Artei al Academiei[4], într-un citat din interviul de care ne ocupăm, după cuvintele *Rapsodia III* se trece cuvîntul „sic". Personal, consider acest „sic" drept o remarcă neavenită a colectivului de autori[5], deoarece pe coperta partiturii uneia dintre cele două Rapsodii române (nu îmi amintesc, acum, care dintre ele), editată de „Enoch et Co", este scris „negru pe alb" că în curînd se va tipări și cea de-a treia Rapsodie, precizîndu-se chiar tonalitatea: *sol minor!* Și din alte surse informaționale rezultă că George Enescu selectase ceva material muzical și schițase cea de-a treia Rapsodie.

Insist asupra acestei probleme din dorința de a argumenta existența (în proiect, nefinisată, neterminată, pierdută?) a celei de-a treia „Rapsodii române" de George Enescu.

Părerea dumneavoastră?

---

[4] „George Enescu" — Ed. Muzicală a U. C., București, 1964, p. 37.

[5] Fernanda Foni, Nicolae Missir, Mircea Voicana (coordonator) și Elena Zottoviceanu.

Scanned with OKEN Scanner

A.D.B.:

Da, aceasta este şi părerea mea. Redactorii monografiei amintite mai sus au greşit: acel „sic" nu-şi avea rostul. Iată unde duce lipsa de scrupulozitate şi acribie ştiinţifică pentru redarea adevărului. De altfel, nici monumentala Monografie[6] editată de Academia R.S.R. nu precizează nimic referitor la această a treia Rapsodie !. Vă revine „sarcina" să vă mai interesaţi de soarta acestei Rapsodii şi v-aş rămîne îndatorat dacă mi-aţi da şi mie unele relaţii suplimentare în acest sens.

P.Ath.P.:

Preiau „sarcina" cu plăcere, deoarece mă pasionează rezolvarea problemelor aparent nerezolvabile, chiar „enigmele" care mai dăinuie în istoriografia muzicii noastre naţionale.

A.D.B.:

Tot în această ordine de idei, mă gîndesc la o paralelă între Schubert cu Simfonia sa, „Neterminata", şi Enescu, cu cea de-a III-a Rapsodie română. Atît au avut de spus, atît au spus !

P.Ath.P.:

Mă mai intrigă o afirmaţie din interviul luat de dumneavoastră lui George Enescu: în răspunsul la întrebarea 5, Enescu spune: „Liszt este în lucrările simfonice apropiat de muzica italiană. Este caracteristic faptul că nu ştia ungureşte."

P.Ath.P.

O ultimă întrebare: cunoaşteţi ecoul interviului, părerea lui George Enescu?

A.D.B.:

Nu cunosc părerea lui Enescu. Nu ştiu dacă i-a parvenit gazeta respectivă, dacă a citit articolul cu interviul. Nu uitaţi că *Propăşirea* era o gazetă locală, nu centrală. Poate că era bine să i-o fi trimis. Dar mai e o vorbă: „Şi tăcerea-i un răspuns"...

În încheiere, aş vrea să mai precizez că, prin interviul din *Propăşirea*, Ploieştiul mijlocise cea mai răspicată luare de poziţie publică a genialului nostru muzician, George Enescu, într-o problemă-cheie a creaţiei muzicale româneşti.

P.Ath. P.:

Iar mie îmi revine sarcina să vă mulţumesc, încă odată, pentru amabilitatea dumneavoastră şi să consemnez data acestui interviu pe care, sper, voi avea odată ocazia să-l văd tipărit: „Vineri, 22 aprilie 1983, orele 17—18, în municipiul Ploieşti, judeţul Prahova."

---

[6] Colectiv: „George Enescu", Ed. Academiei R.S.R., 2 vol., Bucureşti, 1971.

Scanned with OKEN Scanner

Doina Popovici

Consideraţii asupra lucrărilor pentru pian solo ale lui Paul Constantinescu

În cadrul operei muzicale a compozitorului Paul Constantinescu, creaţia pentru pian ocupă un compartiment restrîns şi nu cel mai important, comparativ cu creaţia vocal-simfonică sau de scenă. Cu toate acestea, lucrările pentru pian constituie o prezenţă ce nu poate fi neglijată, ele străbătînd întreaga sa activitate creatoare, începînd din anul 1929, pînă în ultimul an al vieţii — 1963 — după cum rezultă din eşalonarea cronologică a compoziţiilor sale pentru pian: *Patru fabule*, 1929—1932; *Preludiu pentru pian solo*, terminat în 1934; *Burlesca — fantezie şi fugă pentru pian şi orchestră*, 1937; *Colindă şi Strigare la stea*, 1937; *Trei piese pentru pian solo*: *Joc*, *Cîntec*, *Joc dobrogean (Toccata)*, 1952; *Concertul pentru pian şi orchestră*, 1952; *Toco-tocatina*, 1957; *Triplul concert pentru vioară, violoncel, pian şi orchestră*, 1963.

Deşi formaţia sa iniţială a fost cea de violonist, Paul Constantinescu s-a preocupat intens de scriitura pianistică, reuşind să creeze momente de o deosebită măiestrie artistică şi de o virtuozitate îndrăzneaţă, cum sînt: *Toccata*, *Concertul pentru pian şi orchestră*, *Triplul concert pentru vioară, violoncel, pian şi orchestră*, de natură să reflecte concis evoluţia sa componistică, cristalizarea stilului său. De la prelucrarea motivului folcloric propriu-zis la prelucrarea stilizată a ceea ce emană specificitatea acestuia, în creaţia pianistică a compozitorului P. Constantinescu recunoaştem o evoluţie neîntreruptă, fiecare lucrare marcînd o treaptă ascendentă în activitatea sa creatoare.

În studiul de faţă ne propunem să urmărim numai lucrările pentru pian

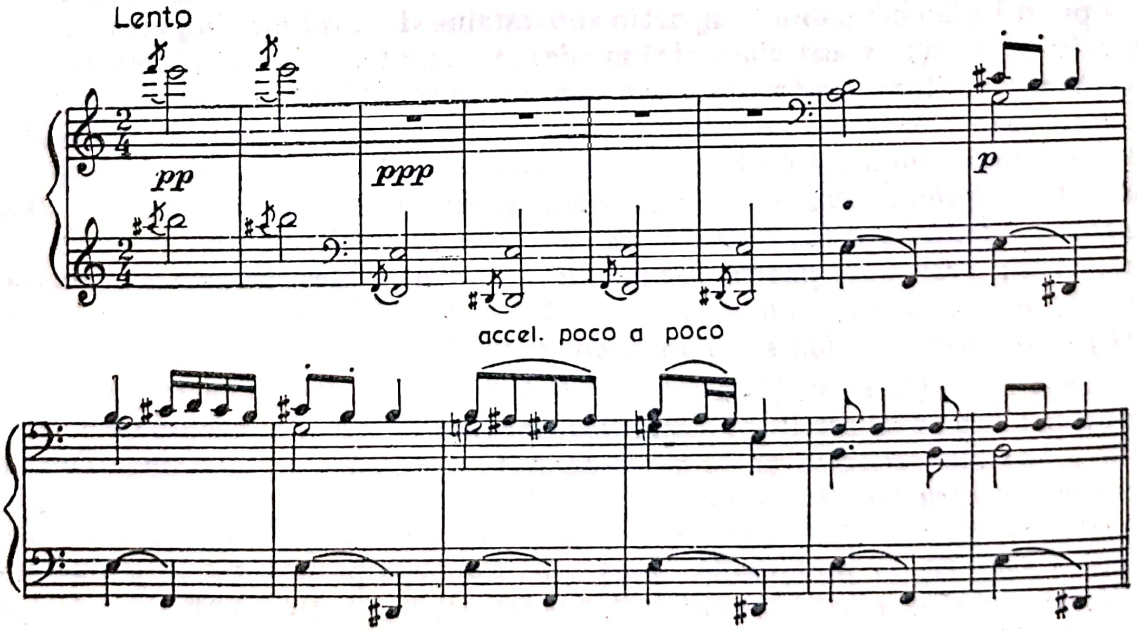
Scanned with OKEN Scanner

solo ale compozitorului: *Patru fabule, Preludiu pentru pian solo, Colindă și strigare la stea, Trei piese pentru pian solo* și *Toco-tocatina*, acestea fiind mai puțin cercetate.

Primele compoziții pentru pian ale lui Paul Constantinescu datează din vremea studiilor la conservatorul din București, în cadrul clasei de compoziție a lui Mihail Jora. Scrise între anii 1929—1932, cele *Patru fabule* — miniaturi pentru pian în genul *Pieselor minuscule pentru copii* de Filip Lazăr și a celor trei caiete de *Poze și pozne* de Mihail Jora — au produs o puternică reacție, fiind considerate adevărate inovații muzicale. Intrate curînd după prezentare în repertoriul pianistic curent, ele au fost orchestrate în anul 1936 și executate ulterior sub bagheta lui M. Jora, la București și Iași, în concerte publice, iar în anul 1938 la Radio Paris — *Tour Eiffel*. Pierdută, versiunea orchestrală și-a găsit recuperarea în transcripția pentru orchestră de cameră realizată de un fost elev al compozitorului, dirijorul gălățean Ury Schmidt. Respectînd cu fidelitate versiunea pentru pian, această transcripție pentru instrumente de coarde și de suflat a „Fabulelor" a fost executată cu prilejul comemorării a cinci ani de la încetarea din viață a compozitorului, sub bagheta aceluiași Ury Schmidt, în dorința acestuia de a cinsti memoria dascălului său.[1] Vădind preocuparea compozitorului pentru valorificarea elementelor de pitoresc și umor ale muzicii populare, cele *Patru fabule pentru pian solo* se remarcă prin caracterul lor inedit, inventivitate, colorit sugestiv și forță comunicativă imediată, astfel că identificarea ascultătorului cu programul literar de la baza lor este asigurată de plasticitatea imaginilor acestor admirabile miniaturi cu program.

Prima fabulă, *Pisica cu clopoței* (1932) — un *Accelerando continuo — Lento — Presto*", debutează cu o melodie simplă, desfășurată pe un ostinato variat și concepută într-un mod cromatic minor de *mi:*

Ex. 1



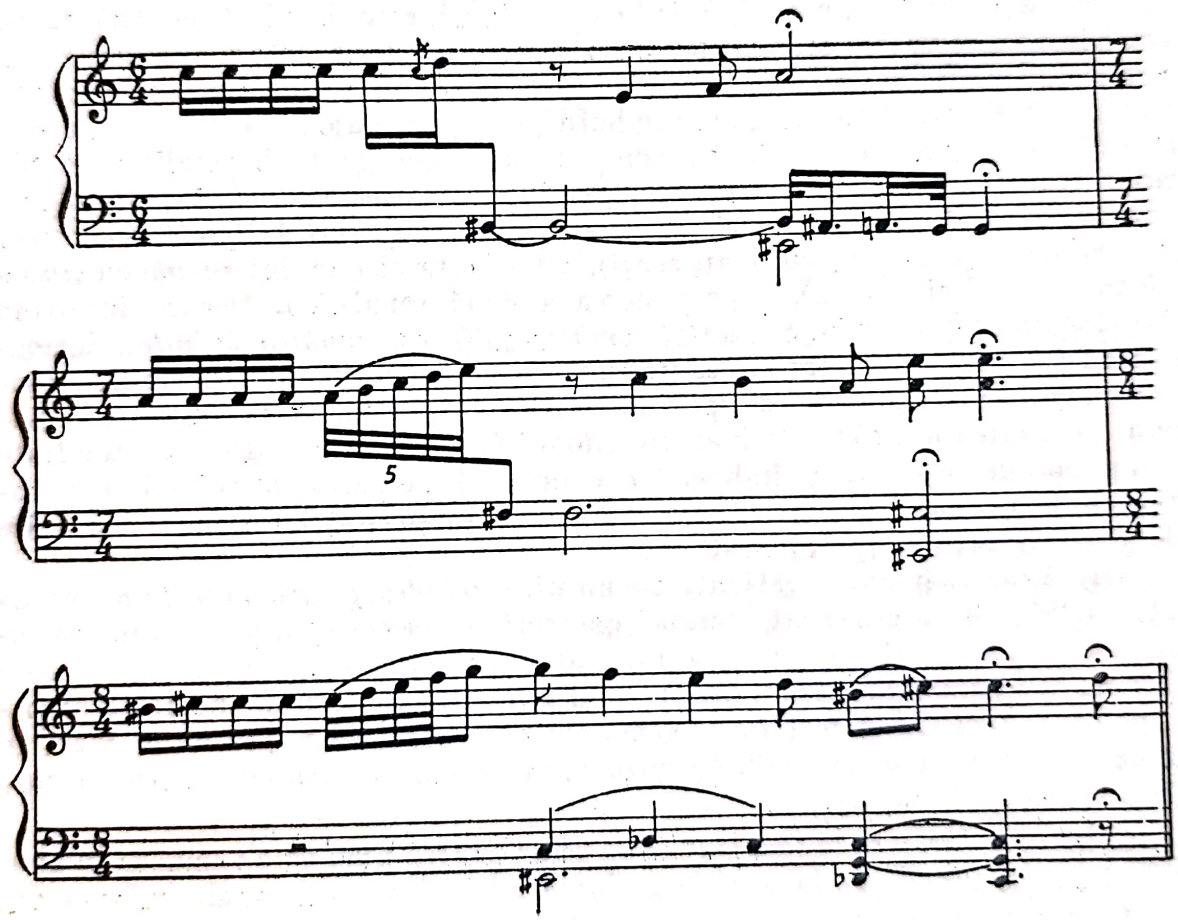
[1] Răzvan, Const. — *Paul Constantinescu în primă audiție la Satu-Mare, Scînteia*, București, 3.XII.1968.

Intensificarea mişcării — *Moderato*, urmat de *Allegro şi Presto* — lărgirea registrului instrumental, instrumentalizarea temei (iniţial de un caracter vocal) şi înveşmîntarea ei cromatică concură succesiv la dinamizarea acţiunii sonore realizate într-o judicioasă gradaţie. În concordanţă cu elementul melodic de factură modală, armonia simplă se bazează pe apogiaturi, pedală, ostinato, suprapuneri de cvarte.

În a doua piesă, intitulată *Un cocoş cu ochii scoşi* (1932), construită într-un mod de sol cu cvartă mărită , oscilînd între major şi minor, atmosfera animată ce o caracterizează este generată de mişcarea în *Allegretto scherzando*, ca şi de fraza alertă în care mersul periodic al optimilor şi şaisprezecimilor este întrerupt de sincope şi contratimpi.

Sistemul ritmic giusto-silabic în care se desfăşoară primele două fabule nu este unicul suport al ciclului. Dovada o constituie cea de a treia fabulă *Corbul şi vulpea* în care compozitorul, pentru a caracteriza corbul, personaj al fabulei lui La Fontaine, recurge la sistemul ritmic *parlando-rubato*:

Ex. 2



Desfăşurarea ad libitum introdusă de recitativul *recto tono* pe sunetul *la* se amplifică progresiv cu fiecare schimbare a măsurii (7/4 şi 8/4, ex. nr. 2), datorită îmbogăţirii ornamentale a motivului iniţial. Fraza melodică următoare (pag. 6, măsurile 4—11), construită pe suportul unei pedale, conturează caracterul celuilalt personaj al fabulei, vulpea. În continuare este reluată alternanţa *Rubato-Moderato*, piesa sfîrşind în această ultimă mişcare pe acordul de la major cu septimă mare, ce sugerează biruinţa vulpii.

Scanned with OKEN Scanner

Ultima piesă *S-a certat cumătra gaiță cu cumătra bufniță* îmbracă forma ABA cu elemente de toccatină și scherzino. Prin dialogul bitonal reprezentînd cele două personaje, piesa impune o maximă tensiune sonoră și expresivă, încheind strălucitor ciclul.

Concise, ordonate pe baza contrastului de mișcare și sonoritate și a alternării sistemului giusto-silabic cu sistemul rubato, combinînd ingenios elemente de mare simplitate, cele *Patru fabule* iradiind vioiciune, prospețime, pregnanță, fantezie, impresionează în primul rînd prin umor, acesta decurgînd din ridicolul ipostazelor în care sînt surprinse personajele din lumea animalelor. Astfel, în prima fabulă *Pisica cu clopoței*, prin acel *Accelerando* continuu în spațiul restrîns al miniaturii ni se înfățișează portretul satiric al pisicii, stăpîna casei, care însă, „împodobită" cu clopoței, nu mai poate prinde șoareci; pînda ei este inutilă căci zgomotul clopoțeilor o trădează. Postura în care apare cocoșul cu ochii scoși — personajul celei de a doua fabule — este alta decît imaginea consacrată a cocoșului, stăpîn al ogradei, ocrotitor și supraveghetor. Aici elementul surpriză ce intervine în caracterizarea personajului este coroana, oprirea neașteptată ce determină întreruperea mișcării *Allegretto scherzando*. În următoarea fabulă, corbul, hoțul cașcavalului, este ironizat pentru că s-a lăsat înșelat de vulpe; prezentarea acestor două personaje este realizată pe plan muzical prin alternarea sistemelor giusto-silabic și rubato, în timp ce pentru a stabili care dintre cumetre, gaița sau bufnița — personaje ale ultimei fabule — reușește să-și impună cuvîntul, compozitorul recurge la bitonalism. Astfel colajul unor elemente aparent incompatibile: *sempre accelerando* în cadrul unei microstructuri (Pisica cu clopoței), întreruperea tempoului *Allegretto scherzando* prin coroană (Un cocoș cu ochii scoși), alternanța sistemului *rubato* cu *giusto-silabic* (Corbul și vulpea), suprapunerea a două tonalități, fiecare încercînd să-și impună supremația. *S-a certat cumătra gaiță cu cumătra bufniță*, demonstrează procedee inovatoare în cadrul unor structuri consacrate, procedee ce îndeplinesc totodată un rol descriptiv în satirizarea personajelor fabulelor. Urmărind închegarea unui stil derivat din filonul folcloric și îmbogățit cu tendințe contemporane de lărgire și îmbogățire a limbajului muzical universal, cele patru fabule trasează direcții de valorificare a proprietăților ritmico-melodice ale muzicii populare românești.

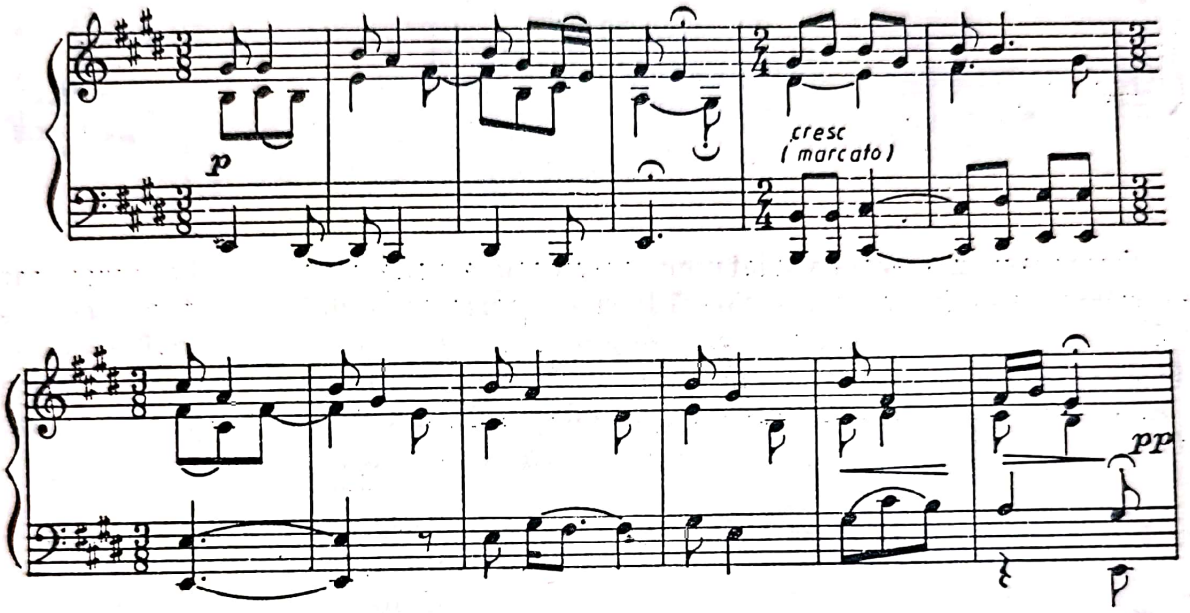
Următoarea lucrare destinată pianului, *Preludiu pentru pian solo*, terminată în 1934, nu a cunoscut lumina tiparului, autoexigența, severitatea în judecarea propriilor sale lucrări determinîndu-l pe compozitor să afirme într-un interviu în *Radiofonia*[2] (8 oct. 1933): „Și din păcate, am scris două bucăți proaste, pe care, dacă din nefericire le veți auzi sau vedea, vă rog să nu le luați în seamă". Se referea la *Preludiul pentru pian solo* și la *Cvintetul pentru vioară și instrumente de suflat*.

Colindă și Strigare la stea sînt două piese pentru pian solo compuse în anul 1937. Piesa *Colindă* are la bază o melodie folclorică tradițională culeasă din Banat de Tiberiu Brediceanu și publicată în *Gazeta cărților* din Pitești (1936), în armonizarea corală a lui Paul Constantinescu, iar *Strigare la stea* este preluată de compozitor după o melodie din culegerile lui G. Breazul, melodie apărută și în manualul acestuia, *Carte de cîntece pentru clasa a IV-a*.[3] Rituale prin excelență, ambele piese își păstrează nealterat conținutul, atît în pre-

[2] Tomescu, Vasile — Monografia *Paul Constantinescu*, Ed. Muzicală, Buc., 1967.
[3] Tomescu, Vasile — *op. cit.*, pag. 305—306.

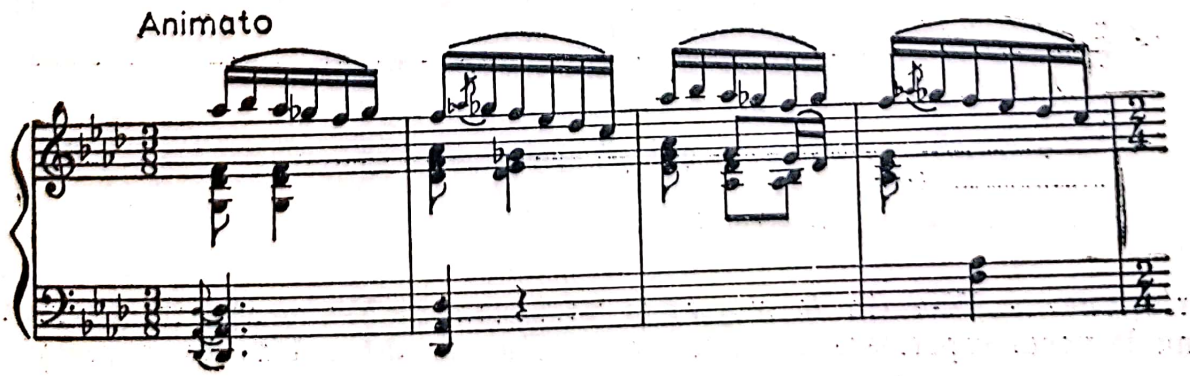
lucrarea-citat, cît și în prelucrarea în formă de temă cu variațiuni. Modificările survenite, de ordin ritmic, apropie de joc cea de a doua piesă *Strigare la stea*, realizîndu-se astfel o sinteză între sistemul ritmic *aksak* și proprietățile sistemului *giusto-silabic* al colindei. Păstrînd factura originară — expresia lirică, caracterul vocal și structura modală ioniană — tema colindei este tratată în șase variațiuni. Diatonică, pregnantă și concisă, tema este permanent recognoscibilă în cadrul tratării variaționale, în care centri tonali diferiți se impun prin modulația cromatică bruscă; iată tema:

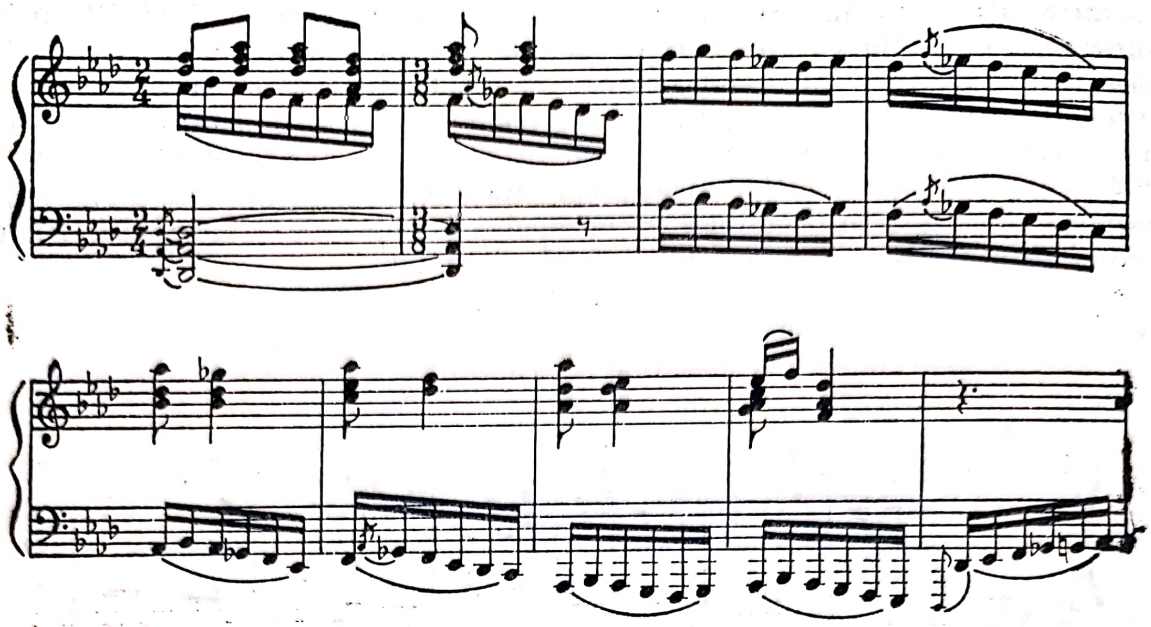
Ex. 3



Desfășurată inițial în *Andantino*, tema este prezentată în prima variațiune în *Poco più vio* pe un bourdon de cvinte ce se transformă în sexte o dată cu readucerea măsurii de 3/8. În variațiunea a două (în *La bemol*) tema este situată în bas, vocea superioară realizînd un mers treptat ascendent cu rol dinamizator, accentuat în continuare de triolete. Lărgirea registrului instrumental pregătește apariția variațiunii a IV-a, ce stabilește în tempoul *Animato*, în tonalitatea *re bemol major*, prima culminație a variațiunilor:

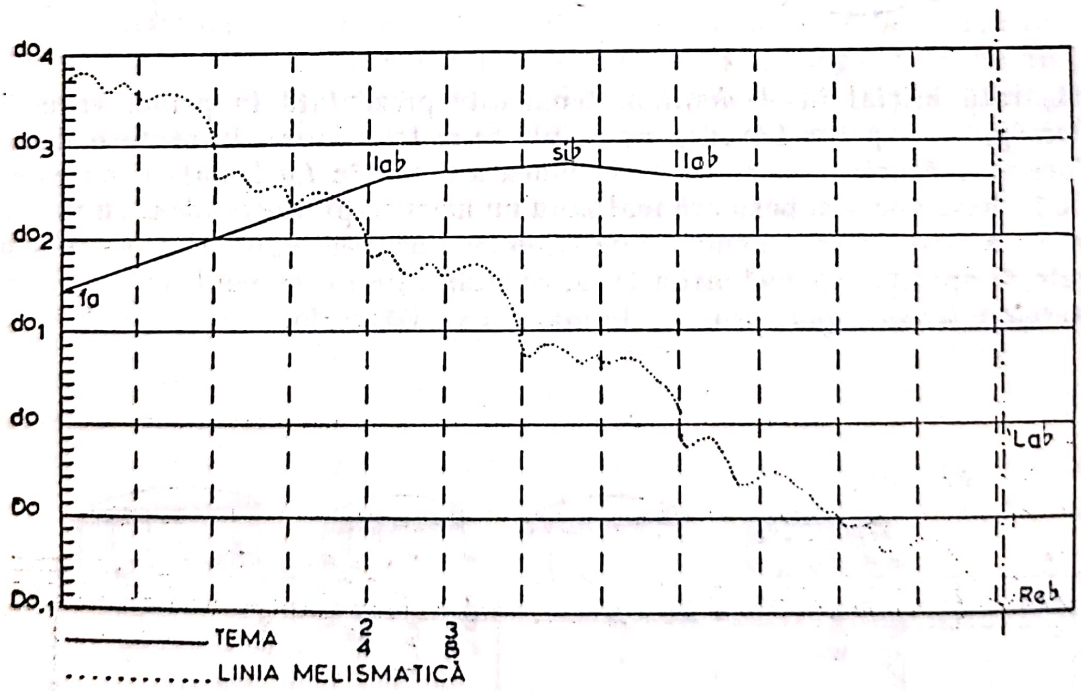
Ex. 4





Observăm în această variațiune intersecția a două planuri: cel al temei care se deplasează de la vocea inferioară la cea superioară, o dată cu intervenția măsurii de 2/4, și tot în acest moment linia melismatică a vocii superioare cunoaște o desfășurare descendentă, atingînd în registrul grav notele *mi bemol* și pasager *re bemol* din cuprinsul octavei-contra. Redăm schematic cele două planuri amintite:

Ex. 5

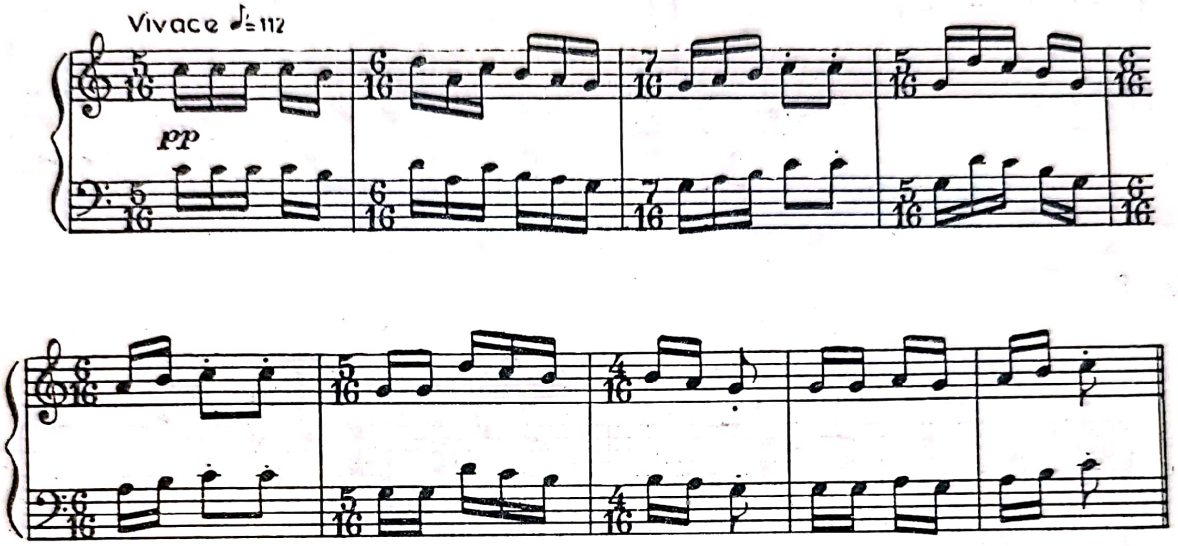


Variațiunea a IV-a (în *la major*) și variațiunea a V-a mențin în continuare tema la vocea superioară, susținută prin mișcare continuă de șaisprezecimi în

cadrul variațiunii a patra și printr-o pedală trilată în cadrul variațiunii a cincea. Un *Molto crescendo* pregătește revenirea temei în modul inițial, dar în mișcarea *Maestoso*, impunînd astfel în ultima variațiune, a șasea, un nou punct culminant. Șirul variațiunilor a căror caracteristică este prezența constantă a modului major se încheie cu reluarea identică a temei.

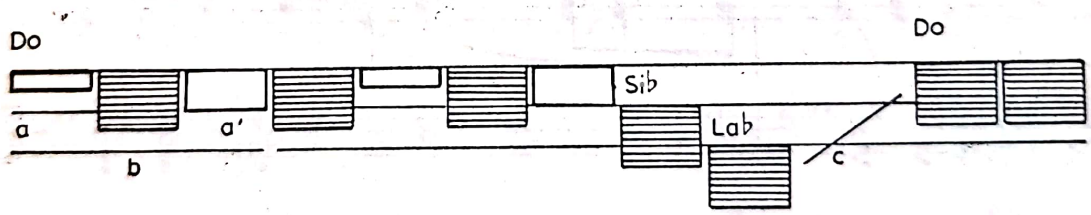
Tema celei de a doua piese *Strigare la stea* se caracterizează prin simplitate, diatonism, ambitus restrîns, de cvintă, caracter melodic arhaic, alternanță a măsurilor: 4/16, 5/16, 6/16, 7/16 (ex. 6):

Ex. 6



Schematic, expunerea alternativă a temei: în modul ionian, la interval de octavă (a) și dublă octavă (a); înveșmîntată într-o armonie simplă (b) reluată în *si bemol major* și apoi în *la bemol major*, precum și inflexiunea (c) prin care este readus tonul de bază *(Do)*, pare astfel:

Ex. 7



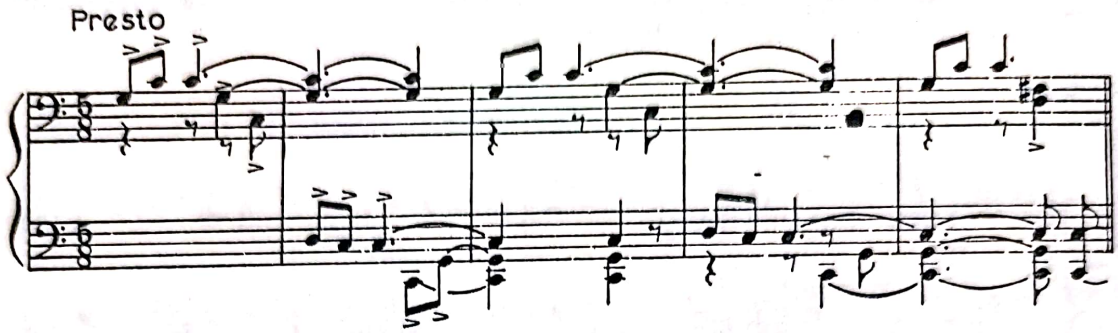
Ciclul *Trei piese pentru pian solo*: *Joc*, *Cîntec și Joc dobrogean (Toccata)* — realizat în 1952, a cunoscut o mare popularitate, intrînd atît în repertoriul pianiștilor români contemporani — Maria Fotino, Valentin Georghiu, Gh. Halmoș, Smaranda Athanasoff, Dan Grigore, Ilinca Dumitrescu, Krimhilda Cristescu, Alexandrina Zorleanu — cît și a celor străini: Li-Min-Cian, Jerôme Löwenthal, Ilse Domitzlôff, Carol Gorvin, Beatrice Hovanessian, Malcolm Troup.[4] Prima piesă, *Joc* din Socîcili (Rudăria — Aluniș-Severin)[5] este o desfășurare în *Presto* ce surprinde dinamismul jocului popular. În această piesă dominată de ritmul *aksak* — 5/8 și 7/8 — asistăm la prelucrarea motivică a două idei melodice de scurtă durată, dar de un caracter pregnant.

[4] Tomescu, Vasile — *op. cit.*, p. 336
[5] Tomescu, Vasile — *op. cit.*, p. 337.

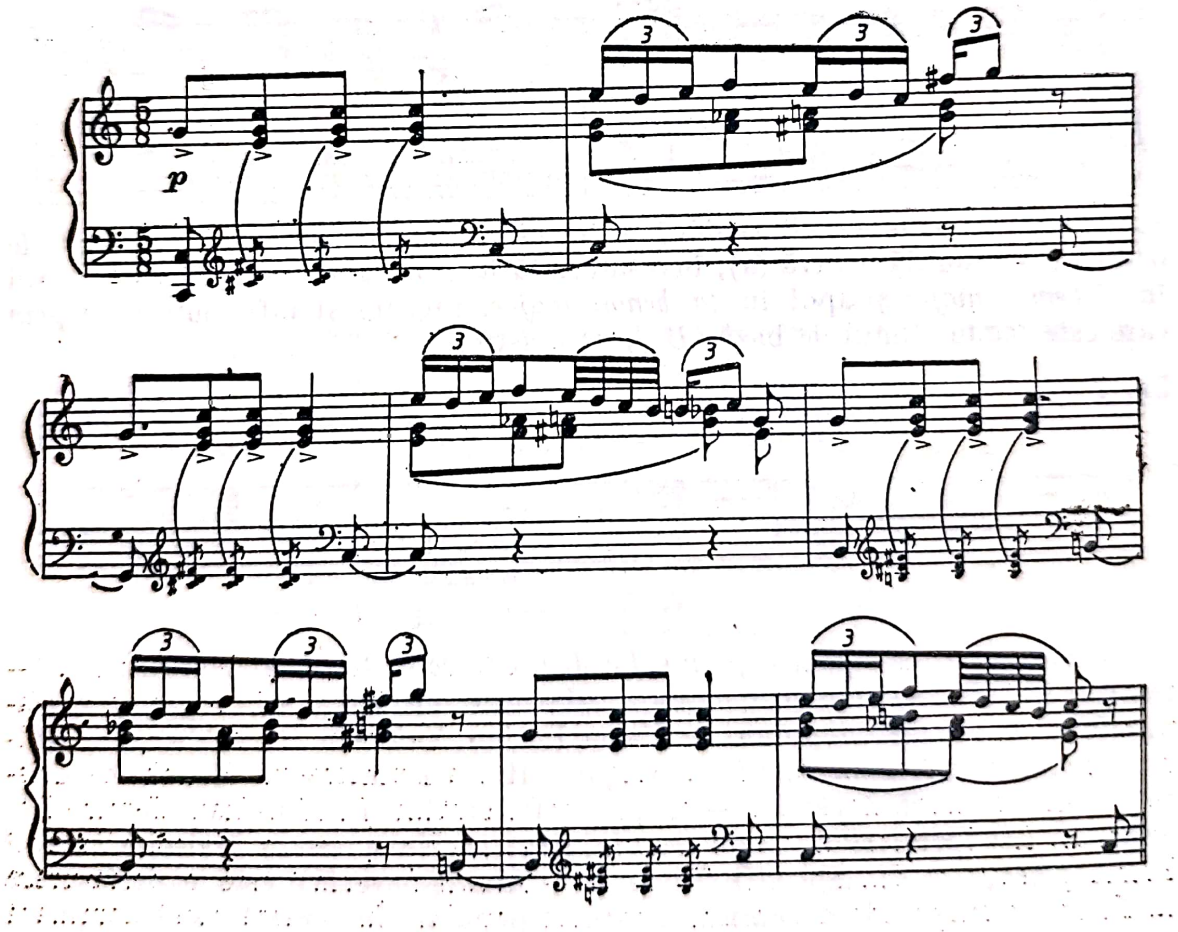
Scanned with OKEN Scanner

O introducere ce pregătește parcă pasul de joc precede apariția primei idei melodice (în măsura de 5/8) în tonalitatea *do major*, cu caracter viguros, în reliefarea căreia accentele joacă un rol important:

Ex. 8

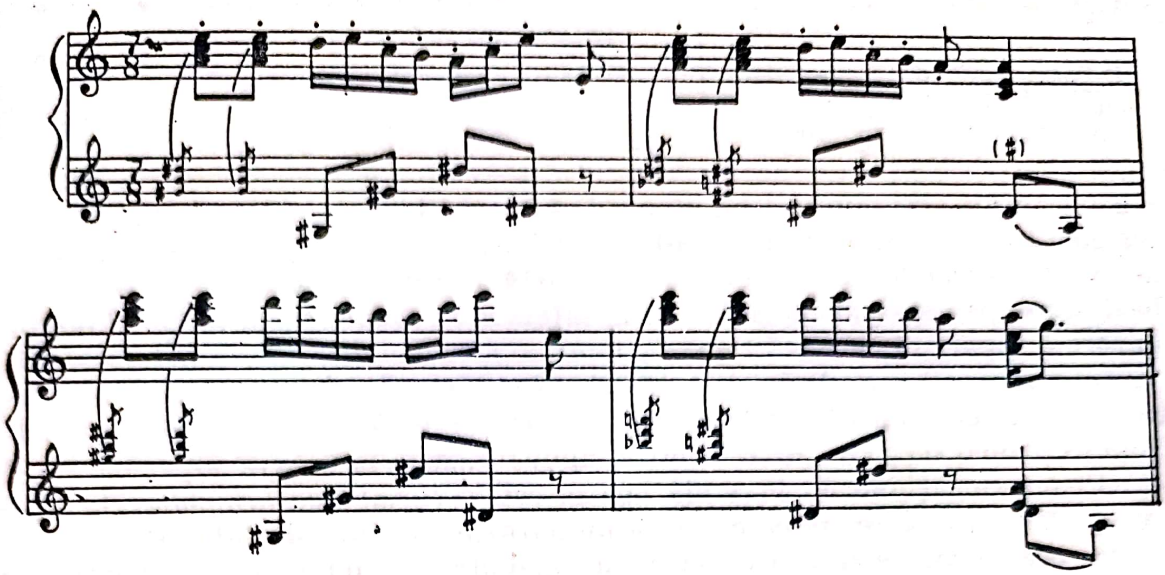


Ex. 9



Urmează a doua idee melodică, o temă delicată (în măsura de 7/8) în tonalitatea *la minor* (ex. 10), după expunerea căreia alternanța celor două teme este amplificată prin octavizarea primei idei melodice (pag. 4, sistemul 2, măsura a doua); iată ideea a doua:

Ex. 10

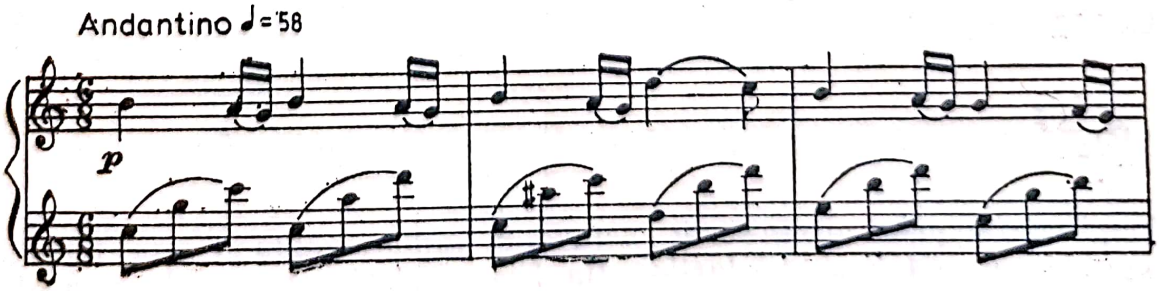


O secţiune tranzitorie cu caracter liric, în măsura de 6/8, conduce spre prelucrarea motivică a primului element tematic (pag. 5, sistemul 2, măsura a treia). Este momentul maxim al dinamizării, determinat de caracterul modulant al prelucrării, în care modul mixolidian constituie o permanenţă. Piesa cadenţează în *la minor*, într-o atmosferă liniştită, calmă, generată de readucerea în prelucrare a motivului caracterizat de Vasile Tomescu, în monografia amintită, ca fiind „un joc graţios al fetelor."[6]

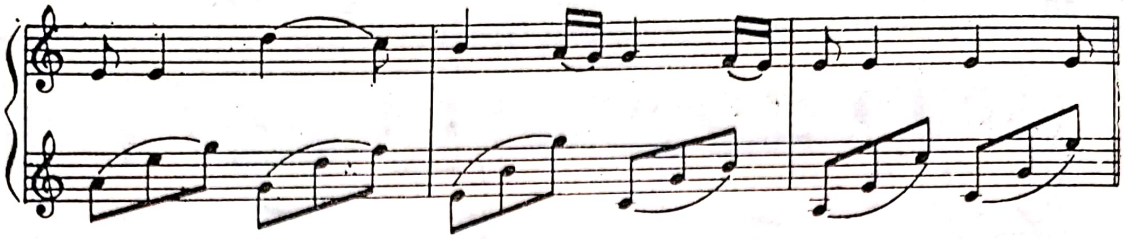
Structura formală a piesei poate fi definită astfel: formă bitematică în care prezentarea temelor de joc, urmată de dezvoltarea lor, sugerează forma de sonatină fără repriză.

Tema celei de a doua piese a ciclului, *Cîntec*, este melodia-citat: *Uite neica trece dealul* (Topoloveni—Argeş),[7] tratată de compozitor în formă de temă cu variaţiuni de tip clasic. De o factură simplă, clară, expresivă, cu un profil melodic descendent, tema (ex. 11) este expusă la mîna dreaptă în modul eolian de *mi*, cu acompaniament de acorduri figurate melodic la bas, colorînd cu un acord cromatic melodia strict diatonică a temei:

Ex. 11



[6] Tomescu, Vasile — *op. cit.*, p. 337.
[7] *Idem.*



Un veşmînt armonic diferit — o modificare de culoare — însoţeşte reluarea identică în cadrul temei a celulei melodice iniţiale. Armonia evită relaţia de cvintă descendentă, intervalul de cvartă (tipic relaţiei dominantă-tonică) bazîndu-se pe deplasări de acorduri la interval de secundă sau terţă. Construită în formă bipartită cu mică repriză, tema se structurează într-o primă secţiune A, din a cărei ritmică derivă cea de a doua secţiune B (în tonalitatea dominantei relativei cu mobilitatea treptei a VII-a); în încheiere este readus motivul final al primei secţiuni, întîi identic, apoi transpus la octava superioară.

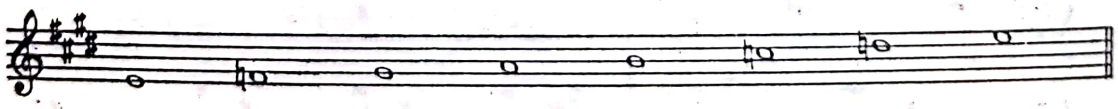
Prima variaţiune, în *Poco più mosso*, este o variaţiune ornamentală ce păstrează structura temei în ce priveşte numărul măsurilor, dar elimină repetarea secţiunii a doua, pe care o îmbogăţeşte melodic şi modal, manevrînd caracterul mobil al treptelor. Dinamizată ritmic şi armonic, variaţiunea se încheie melismatic în tempoul iniţial al temei *(Andantino)*.

Variaţiunea a doua în *Allegretto mosso* este o variaţiune de caracter în tonalitatea omonimei, în măsura de 2/4; ea impune atmosfera jocului, marcînd faţă de variaţiunea precedentă o substanţială îmbogăţire dinamică.

Cea de a treia variaţiune readuce mişcarea, metrica şi tonalitatea iniţială, tema situîndu-se de această dată la mîna stîngă. Privitor la această variaţiune, în monografia amintită Vasile Tomescu face următoarea observaţie: „*Variaţiunea a treia, Andantino, este un cîntec fără cuvinte, o barcarolă de o culoare lirică românească.*"

Variaţiunea a IV-a — *Allegretto grazioso* — readuce tonalitatea omonimei şi păstrează metrica de bază, iar variaţiunea a V-a, *Molto vivace*, îmbogăţită ornamental, ca şi precedenta, instaurează în cadrul măsurii de 12/8 tonalitatea subdominantei şi apoi pe cea a relativei. Variaţiunile a patra şi a cincea — ambele variaţiuni de caracter — constituie în cadrul ciclului punctul culminant al creşterii, maxima dinamizare. Spre deosebire de variaţiunile anterioare în care relaţia dominantă-tonică este evitată, variaţiunea a cincea se încheie cu acordul septimei de dominantă a tonalităţii iniţiale, pregătind astfel apariţia ultimei variaţiuni (a VI-a). Variaţiunea a VI-a se desfăşoară într-un tempo apropiat de cel iniţial — *Andatino poco maestoso* — în tonalitatea omonimei cu alterarea coborîtoare a treptelor: II, VI şi VII:

Ex. 12



Amplificată prin mixtură de octave la mîna dreaptă şi prin îmbogăţirea figuraţiei melodice a acordurilor din bas, variaţiunea introduce în ultimele două măsuri în mişcarea *Meno mosso* un contrast de registre care, spre a evoca modul minor iniţial al temei, recurge la includerea treptelor naturale ale omonimei minore de tip frigian la ambele mîini, în scopul de a pregăti o subtilă

Scanned with OKEN Scanner

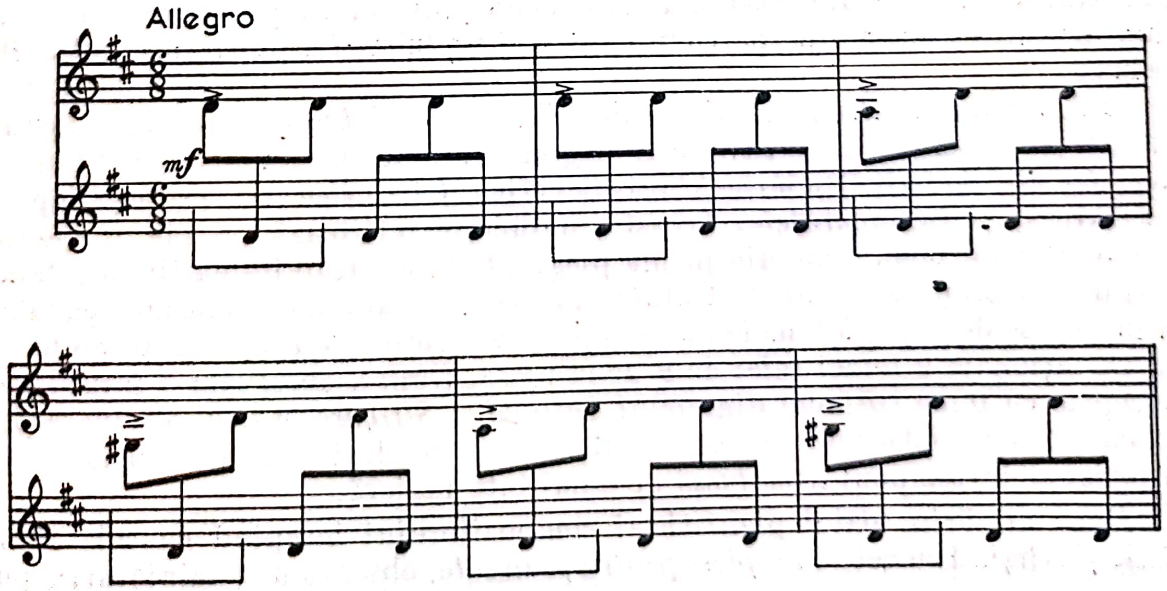
cadență finală armonică de nuanță picardiană. Seria variațiunilor, caracterizată prin alternanța lent-repede, minor-major, cu păstrarea armoniilor de bază, se încheie astfel prin culminația majorului.

A treia piesă, *Joc dobrogean, Geamparale*, cunoscută sub numele de *Toccată*, este o piesă cu caracter de virtuozitate, în care elementul improvizatoric își face simțită prezența. Cu prilejul concursurilor internaționale „George Enescu", din rîndul pieselor românești, *Toccata* lui Paul Constantinescu a întrunit sufragiile majorității participanților, bucurîndu-se de mare succes din partea publicului. Interpretarea pianistului Valentin Gheorghiu constituie realizarea perfectă, modelul de nedespărțit al *Toccatei*.

Inspirată din tehnica instrumentală a țambalului, *Toccata* lui Paul Constantinescu, desfășurată pe un ostinato ritmic în valori de șaisprezecimi, este construită în formă tripartită compusă (A-B-A), amintind caracterul rondoului. Prima secțiune (A), în formă de lied bipartit simplu (a-a') se caracterizează printr-o perpetuă mișcare în *Veloce*, în măsura de 3/8. Specific primei idei muzicale (a), bazată pe secvențare motivică (pag. 16, măsurile 6—11) este intervalul de secundă mărită, prezent și în următoarea idee melodică (pag. 18, măsurile 3—6), derivată melodic și ritmic din prima, ce generează un colorit modal de rezonanță orientală. Secțiunea a doua (B) — lied monopartit — realizează contrastul față de prima secțiune prin schimbarea tempoului, adoptînd un *Pocchissimo meno mosso*, și a metricii, intervenind alternanța măsurilor de 4/8, 3/8 și 2/8. O punte cu caracter melismatic pregătește revenirea A-ului, îmbogățit în cadența finală prin amplificarea arpegiilor din bas (pag. 26, măsurile 9—30). Coda, ce cadențează în *la minor*, încheie cu brio această piesă de bravură, dar și de o mare forță expresivă. Remarcabilă îmbinare a caracteristicilor melosului popular, pe urzeala unei scrituri de virtuozitate inspirată din arta instrumentală populară, *Toccata*, prin expresivitatea și strălucirea ce o degajă, prin vivacitatea jocului pianistic, se menține în repertoriul tinerei generații din zilele noastre.

Scrisă în anul 1957 și dedicată pianistei Ilinca Dumitrescu, *Toco-toccatina* este o realizare în miniatură a *Toccatei*. În recitativul recto tono ce debutează pe sunetul *re*, în măsura de 6/8 și în tonalitatea *re major*:

Ex. 13



recunoaştem secţiunea introductivă a *Toccatei*, recitativ ce străbate de data aceasta întreaga piesă, exceptînd scurta secţiune — semnificînd un ecou al temei-refren al *Toccatei* — ce aduce cu sine schimbarea măsurii (2/4). Tehnica instrumentală a *Toco-toccatinei* este legeră, datorită destinaţiei sale ca piesă pentru copii.

Revenind la cele *Trei piese pentru pian solo*, constatăm că acestea constituie o dovadă concludentă a naturaleţei şi originalităţii transpunerii în planul creaţiei culte a specificului cîntecului popular, a cărui structură ritmico-melodică a fost preluată identic (sub forma citatului) din melosul popular. Conştient de necesitatea depăşirii tradiţionalului sistem armonic clasic, Paul Constantinescu foloseşte procedee de armonizare a cîntecului popular adecvate structurii modale a temelor, evitînd încadrarea melodiilor populare în sistemul tonalităţilor tradiţionale major-minore.

Caracteristice perioadei de închegare a stilului său, cele *Patru fabule* (1929—1932), piese de debut pianistic de dimensiuni reduse, dar de o substanţă muzicală concentrată, expresivă şi concisă, a cărei putere de sugerare a programului literar pe care se bazează este spontană şi plastică, trădează — prin alegerea programului *Album de păsări şi animale* inspirat de versurile lui Topîrceanu şi Arghezi, dar mai ales prin caracterul inedit al realizării artistice — preocuparea de exploatare a resurselor umoristice şi coloristice ale muzicii populare. Preconizînd în tratarea filonului ritmico-melodic popular utilizarea unor elemente de limbaj muzical contemporan ca: politonalitate, joc de registre, alternanţă de tempo, contraste de mişcare etc., compozitorul realizează în interiorul microstructurii o sinteză cu caracter inedit, coloristic, a cărei principală caracteristică este umorul prin care fabulele se înrudesc cu cele trei caricaturi muzicale *Din cătănie* şi cu opera *O noapte furtunoasă*.

Colindă şi Strigare la stea ni-l dezvăluie pe compozitor fidel crezului său de a selecta cu grijă cîntecul popular, de a-l trata cu îndemînare, intensificîndu-l, potenţîndu-l pînă la transfigurare — în măsura în care trăsăturile sale structurale permit acest lucru — sau de a-i păstra „caracterul şi savoarea originală", aşa cum este cazul melodiilor ce au inspirat tratarea variaţională a celor două piese pentru pian solo: *Colindă şi Strigare la stea*. Procedeul preluării nealterate a unor teme diatonice, concise, cu caracter vocal, cu ambitus restrîns, este împrumutat din folclor, unde executarea unor piese cu caracter ritual (aşa cum este cazul pieselor amintite) cere din partea interpretului exactitate şi precizie. Adecvată acestei cerinţe, tratarea celor două piese în timpul temei cu variaţiuni permite sesizarea pe parcursul întregii prelucrări a profilului melodiilor de bază.

În *Trei piese pentru pian solo* — *Joc*, *Cîntec*, *Joc dobrogean* — Paul Constantinescu prelucrează simplu, firesc şi original un material tematic citat din folclor: *Joc din Socîcili* (Rudăria-Aluniş-Severin), *Uite neica trece dealul* (Topoloveni-Argeş) şi *Geamparalele*. Această prelucrare reliefează caracterul viguros şi liric al celor două teme din prima piesă „*Joc*", expresivitatea lirică a temei celei de-a doua piese „*Cîntec*", tratată variaţional, caracterul dansant, cavalcada în care se desfăşoară temele ultimei piese a ciclului, a *Toccatei*. În prelucrarea variaţională a temei celei de a doua piese, *Cîntec*, observăm o înrudire de concepţie cu tema colindei din ciclul *Colindă şi Strigare la stea*, o reluare perfecţionată a variaţiunilor ce manifestă aceeaşi tendinţă de a încheia ciclul variaţional în tempoul *Maestuoso* şi tonalitate majoră.

Dacă urmărim stilul pianistic al compozitorului începînd cu cele *Patru fabule* şi sfîrşind cu cele *Trei piese pentru pian solo*, observăm că miniaturile pun

Scanned with OKEN Scanner

probleme deosebite care necesită o experiență pianistică: formule ritmice dificile, tempo variat, cu modificări frecvente, mîini suprapuse, încrucișate, acorduri de 4, 5, 6 sunete, salturi mari de la un registru la altul, pasaje cromatice foarte multe, repetări de sunete pe valori mici care cer o tehnică avansată. Mijloacele de atac pianistic sînt multiple: non legato, legato, staccato, martelato, note repetate ce redau schimbările rapide și neprevăzute ale stării de spirit mobile, specifice universului copiilor.

În ce privește ciclul *Trei piese pentru pian solo* și în special *Toccata*, una din cele mai populare piese din repertoriul pianistic, tehnica pianistică cere alternarea rapidă a mîinilor, folosirea integrală a claviaturii, game cromatice și diatonice în tempo mare, tehnică de acorduri, folosirea unei dinamici și agogici variate, realizarea efectului de țambal, totul necesitînd velocitate și strălucire pianistică.

Drumul parcurs de generațiile precedente ale căror încercări s-au soldat cu: citat armonizat în stilul tonalităților clasice major-minore, citat armonizat sărac pe baza pedalelor și citat armonizat modal, este preluat de Paul Constantinescu din acest ultim stadiu al citatului armonizat modal.

În contextul creației muzicale românești desfășurată în perioada 1929—1950, Paul Constantinescu își înscrie lucrările sale de pian alături de cele semnate de Marțian Negrea, Mihail Jora, Mihail Andricu, sau de cele ale colegilor de generație, precum Constantin Silvestri.

Dacă piesele pentru pian ale lui Marțian Negrea aduceau în contextul unor desfășurări bazate pe citatul folcloric, fiind distilat și original tratat, o întreagă „viață de la țară", cu tablouri pitorești și sugestive, păstrînd o asprime și savoare inițială *(Impresii de la țară)*, sau emanînd o duioșie romantică *(Sonatina)*, Paul Constantinescu are incizia spirituală și rapiditatea ironică a caracterizării în crochiu cu un material ce sugerează proveniența folclorică.

Referindu-ne la o eventuală comparare a stilului său cu cel al altui contemporan, Mihail Andricu, am putea urmări o coordonată definitorie, cea a tratării problemei modale. În timp ce la Mihail Andricu modalul este întrebuințat ca mijloc de colorare a structurii tonale, fără ca să acționeze asupra celorlalte elemente ale limbajului, la Paul Constantinescu „modurile constituie baza construcției muzicale, generînd funcțiuni și înlănțuiri armonice noi".[8] O notă comună însă ar fi faptul că reazemul pe folclor nu se face prin citat, nici la unul, nici la celălalt, ci prin distilarea esențelor melosului nostru.

Rafinamentul și apropierea de sonoritățile muzicii franceze, ce se face simțită mai mult la Mihail Andricu și la Marțian Negrea, nu pare a fi caracteristică lui Paul Constantinescu, care se apropie mai mult de stilul și concepția lui Mihail Jora, al cărui elev a fost. Construcția solidă, folosirea procedeelor contrapunctice, preferința pentru formele mici în dispoziție mozaicată, știința contrastelor, „sinteza între structurile melodice (modale), ritmice și de alcătuire a formelor deduse din muzica populară — pe de o parte, și tradiția romantică și neo-romantică pe de altă parte"[9] se înscriu pe un filon românesc transmis de profesorul Jora elevilor săi printre care Paul Constantinescu se înscrie în frunte.

---

[8] Răzvan, Const. — *Paul Constantinescu în primă audiție la Satu-Mare*, *Scînteia*, București, 3.XII.1968.

[9] Bentoiu, Pascal — *Profiluri de compozitori — Mihail Jora*, în „Muzica" nr. 7/1964.

Scanned with OKEN Scanner

Tot elev al lui Mihail Jora, Constantin Silvestri se aliază la creaţia pianistică a epocii cu un stil cu totul personal. „Pentru idealurile sale, un drum ca al lui Paul Constantinescu era imposibil, aspira necotenit către schimbare şi experiment."[10], îndreptîndu-se către atonalism cu o „suverană stăpînire a mijloacelor tehnice şi a formei muzicale"[11], cu o„atitudine originală faţă de sunet, ca material artistic"[12], pe această linie *Cîntecele de pustiu* fiind un veritabil exemplu al unor „studii de nuanţe".

În tot acest context, creaţia pianistică a lui Paul Constantinescu se înscrie cu originalitatea stilului care se va impune mai tîrziu prin întreaga sa creaţie, respectiv: crearea în stil popular, folosirea limbajului modal şi deducerea din acesta a armoniei şi formei specifice, incisivitatea şi claritatea imaginii sonore, caracterizarea şi crearea unei lumi muzicale proprii stilului inconfundabil „Paul Constantinescu".

---

[10] Grigoriu, Theodor — *Pledoarie tîrzie pentru compozitorul Silvestri*, în SCIA, Seria Teatru, Muzică, Cinematografie, tom XXXII, 1985, Ed. Academiei R.S.R.

[11] Breazul, George — ... *Compozitorul Constantin Silvestri*, în *Pagini din istoria muzicii româneşti*, Ed. Muzicală, Buc. 1974.

[12] Breazul, George — *op. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

1. BĂLAN, Theodor. *Medalion Mihail Andricu*, mss, Bibl. doc. U.C.

2. BENTOIU, Pascal. *Profiluri de compozitori — Mihail Jora*, în „Muzica" București, nr. 7 1964.

3. BERGER, Wilhelm. *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, Ed. Muzicală, București, 1965.

4. BRÎNCUȘI, Petre-O. L. COSMA-CONSTANTINESCU Gr. *Istoria muzicii românești*, vol. II, Litografia Cons. C. Porumbescu, 1969.

5. BREAZUL, George. *Pagini din istoria muzicii românești*, Ed. Muzicală, București, 1974.

6. BUCIU, Dan. *Elemente de scriitură modală*, Ed. Muzicală, Buc. 1981.

7. CONSTANTINESCU, Paul. *George Enescu*, în „Muzica", București, nr. 5/1955; *Mihail Jora*, în „Muzica", București, nr. 2/1958; *Rapsodia enesciană*, în „Contemporanul", București, 5.IX.1958; *Cum l-am văzut pe Caragiale în muzică*, în „Muzica", București, nr. 6/1962; *Să promovăm mai departe arta în cultura noastră socialistă*, în „Muzica", Bucuerști, nr. 12, 1962.

8. COSMA, Viorel. *Muzicieni români. Lexicon*, Ed. Muzicală, Buc. 1970.

9. CUCLIN, Dimitrie. *Despre armonizarea modală*, în „Muzica", București, nr. 4/1957, p. 18—26.

10. DUMITRESCU, I. *Medalion Paul Constantinescu*, în Luceafărul, Buc., 13.V.1967.

11. GRIGORIU, Theodor. *Pledoarie tîrzie pentru compozitorul Silvestri*, în S.C.I.A., seria teatru, muzică, cinematografie, Tomul 32, București, 1985, Ed. Academiei R.S.R.

12. PAȘCANU, Alexandru. *Armonia*, Ed. Didactică și pedagogică, Buc., 1982.

13. POPOVICI, Doru. *O monografie valoroasă despre Paul Constantinescu*, în „Scînteia", București, 18.XI.1967.

Scanned with OKEN Scanner

Daniela Lomnăşanu

Mihail Andricu — concepţie şi stil în lucrările destinate ansamblului instrumental cameral

Una din preocupările fundamentale ale compozitorilor care şi-au conturat stilul în cel de-al treilea deceniu al secolului nostru a constat în realizarea unei sinteze perfect unitare între cîntecul popular românesc şi formele simfonismului occidental. Întreaga creaţie a lui Mihail Andricu se înscrie în sfera acestei probleme.

Este cunoscut faptul că în procesul de asimilare al folclorului de către un compozitor, se pot distinge trei momente (după Bartók): folosirea melodiei populare aşa cum a fost culeasă; crearea de melodii în stil popular şi, în fine, înglobarea substanţei folclorice într-un stil coerent, propriu compozitorului. Această ultimă etapă presupune o asimilare atît de pronunţată a materialului folcloric încît contururile melodico-ritmice ale acestuia mai pot fi desprinse numai în urma unei analize de stil minuţioase.

În opera lui Mihail Andricu, cu toate că cele trei modalităţi se disting cu uşurinţă, nu poate fi vorba de o delimitare precisă a acestora (în special în privinţa primelor două). Astfel, prima, deşi e dominată de preocuparea dezvoltării melodiei populare în forme simfonice, nu exclude temele create de compozitor în stil popular, iar în cea de-a doua modalitate, cînd autorul a părăsit utilizarea directă a sursei folclorice în favoarea unei melodici proprii cu specific autohton, apar germenii perioadei de maturitate deoarece elementul popular, complet metamorfozat, este utilizat cu mare dezinvoltură.

Rolul jucat de arta, gîndirea şi personalitatea lui George Enescu în cultura

Scanned with OKEN Scanner

românească este în măsură să explice unele din fenomenele evoluției muzicii ca orientări, elemente de limbaj, probleme de conținut și formă etc. Mergînd pe linia continuării și dezvoltării celor mai bune tradiții, în dorința de a crea o muzică originală bazată pe intonațiile populare, compozitorii au găsit în operele lui George Enescu sugestii extrem de valoroase. Puternicul arbore enescian, ale cărui rădăcini sînt adînc împlîntate în pămîntul românesc rodește, hrănind cu seva sa viguroasă arta muzicală.

Într-o perioadă a dezvoltării noii noastre culturi, alături de exemplul enescian putem vorbi de un drum paralel al unor compozitori care în muzica lor simfonică sau de cameră adoptau principii stilistice înrudite cu gîndirea marelui nostru muzician. Drumul lor e paralel deoarece și acești compozitori preiau ca și Enescu orientarea europeană care merge înspre intonația modală de sursă fie folclorică, fie (în apus) medievală sau exotică — deci, în cele din urmă, tot de sorginte populară.

În contextul general al muzicii românești, Mihail Andricu reprezintă o personalitate creatoare aparte, o apariție oarecum izolată. Din creația sa lipsesc tendințele „monumentaliste" ale lui Cuclin sau cele programatice ale lui Otescu, Alessandrescu, Nottara; lipsesc, de asemenea, atît aspectele descriptive ale muzicii lui Marțian Negrea cît și elementele caricaturale sau de pitoresc prezente în creația lui Jora, Rogalski, Paul Constantinescu, Alexandru Zirra etc.

Dacă, în comparație cu alți compozitori români, diapazonul emoțional al lui Andricu este oarecum mai redus, în schimb, stilul său are întotdeauna o notă personală; aceasta rezultă din modul individual de îmbinare a elementelor melodice de esență folclorică cu o tehnică componistică destul de avansată, păstrînd însă o consecventă atitudine de moderație în privința împrumuturilor din arsenalul de mijloace tehnice ale diferitelor curente contemporane, din care și-a însușit numai ceea ce a corespuns cu structura sa temperamentală și concepțiilor sale estetice.

Un corolar al acestei atitudini față de folclor este diferența fundamentală între Mihail Andricu și — de exemplu — Paul Constantinescu în tratarea problemei modale. În timp ce modurile constituie la acesta din urmă baza construcției muzicale în majoritatea creațiilor, generînd funcțiuni și înlănțuiri armonice noi, în muzica lui Andricu modalul este întrebuințat ca un mijloc de nuanțare a structurii tonale, fără ca să acționeze asupra celorlalte elemente de limbaj. Cu toate acestea, coloritul modal este permanent în muzica lui Andricu și își va urma evoluția împreună cu celelalte componente ale stilului astfel încît, de la simpla urcare lidică a treptei a 4-a și coborîrea mixolidică cu care sînt combinate modurile între ele în *Simfonia I* există o continuitate vizibilă.

Muzica lui Mihail Andricu are în general un caracter optimist, serenic; aparenta ei simplitate este voită, fiind expresia unui gust rafinat. Adept consecvent al specificului național, Andricu nu s-a mărginit numai la folosirea particularităților melodico-ritmice ale cîntecelor și dansurilor țărănești ci a căutat să redea în creația sa și modul de exprimare, redus la esențial, al muzicii populare. Fire antiromantică, străin de efuziuni și confesiuni sentimentale, înclinat spre raționalism, Andricu compune o muzică care, în ceea ce are mai caracteristic, este emanația unui constant sentiment de seninătate și echilibru spiritual. Astfel se explică rolul predominant pe care-l au în lucrările sale anumite stări emoționale, adeseori de nuanță bucolică.

Scanned with OKEN Scanner

Calitatea temelor, potenţialul lor expresiv sînt, în general, hotărîtoare asupra valorii întregii partituri, indiferent dacă ele sînt de invenţie proprie sau împrumutate din folclor.

Temele lui Andricu, care stau la baza lucrărilor sale camerale şi simfonice, pot fi împărţite, cu unele excepţii, aproximativ în trei mari categorii:

1. Teme „motorice", în general scurte, apropiate ca structură melodică de cîntecele populare instrumentale, cu un caracter dinamic, apte pentru a fi supuse, în forma de sonată, unor dezvoltări;

2. Teme inspirate din melodiile de colind, cu un conţinut poetic, meditativ, care stau la baza părţilor lente ale lucrărilor sale;

3. Teme de factură dansantă, după modelul jocurilor noastre populare. Folosite mai ales în scherzo-uri şi rondo-uri, acestea din urmă nu sînt supuse, în general, unor travalii tematice.

În ceea ce priveşte construcţia temelor, se pot stabili următoarele trăsături comune:

a) Structura riguros simetrică, pe baza repetării, aproape identice, de motive muzicale;

b) În cadrul unui ambitus redus, cantabilitatea vocală a liniei melodice;

c) Rolul predominant al arpegiului major în structura melodică.

Preferinţa lui Andricu pentru idei muzicale bazate pe arpegiu (major sau minor), element caracteristic de altfel multor melodii populare de joc, constituie o indicaţie în plus că inspiraţia sa melodică este adeseori alimentată de armonie. Chiar şi momentele polifonice din unele lucrări ale compozitorului nu sînt, în fond, decît un contrapunct armonic în care implicaţiile verticale devin adeseori hotărîtoare în privinţa mersului vocilor.

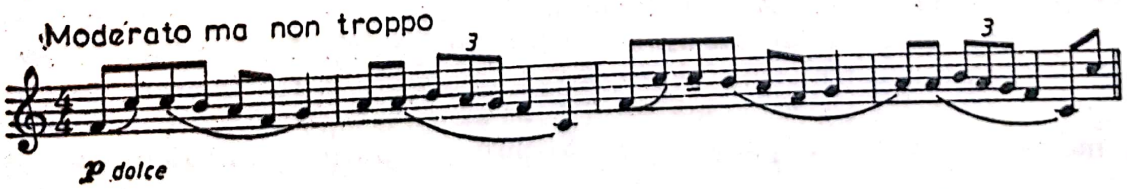
Deşi Mihail Andricu a debutat în creaţie cu o serie de lucrări simfonice şi a confirmat ulterior predilecţia sa pentru muzica destinată orchestrei, el nu a neglijat nici muzica de cameră.

În acest sens, cele trei lucrări scrise în epoca anterioară baletului *Taina* (1932) — *Noveletele op. 4* pentru cvartet de coarde şi pian, octetul op. 8 pentru clarinet, fagot, corn şi cvintet de coarde, cvartetul de coarde op. 14 — reprezintă efortul compozitorului de a-şi asimila tradiţionala formă de sonată şi în acelaşi timp de a găsi şi alte noi construcţii sonore proprii fondului melodic de la care pleacă.

Dacă *Noveletele* (1928) — a căror prospeţime şi inventivitate melodică le fac atît de apreciate de publicul concertelor de muzică de cameră — nu abordează încă marile forme clasice, *Octetul* şi mai ales *Cvartetul* folosesc forma de sonată cu prioritate.

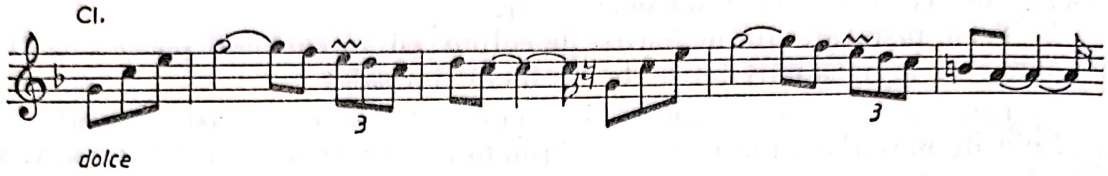
În *Octet*, scris în anul 1928 şi conceput în trei părţi, tiparul clasic de sonată apare numai în prima mişcare *(Moderato ma non troppo)* şi este, credem, una dintre primele pagini ale compozitorului unde se întîlneşte această formă. Ideea muzicală principală, cu un caracter idilic, pastoral şi construită pe acordul

Ex. 1



onicii — trăsătură ce va marca toate temele diatonice și majore din creația compozitorului — este urmată de o punte cu temă proprie, situație rar întîlnită în lucrările lui Mihail Andricu. Tema secundară cuprinde trei secțiuni: prima și ultima sînt identice (ex. 2. a) iar a doua este o melodie contrastantă

Ex. 2 a

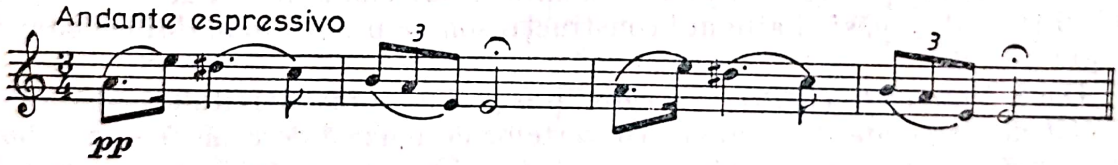


Ex. 2 b

(ex. 2 b.) în raport cu cele care o încadrează, dar asemănătoare temei principale. Astfel, se stabilește o relație ciclică între temele de bază ale formei de sonată, procedeu ce va rămîne ulterior străin de concepția compozitorului.

Partea a II-a — *Andante espresivo* — în formă de lied, prezintă iar un caz de transformare ciclică a ideii principale din prima parte; mișcarea debutează cu o temă asemănătoare secțiunii mediane a temei a doua și prin urmare derivată tot din tema principală a primei părți.

Ex. 3



Episodul central al liedului — *Allegretto* — aduce un contrast față de prima secțiune a lui.

Finalul — *Vivo* — este un rondo clasic de tipul *ABACABA* în care *A*-ul și *B*-ul sînt două melodii necontrastante datorită caracterului lor vioi, avîntat, asemănător jocurilor populare.

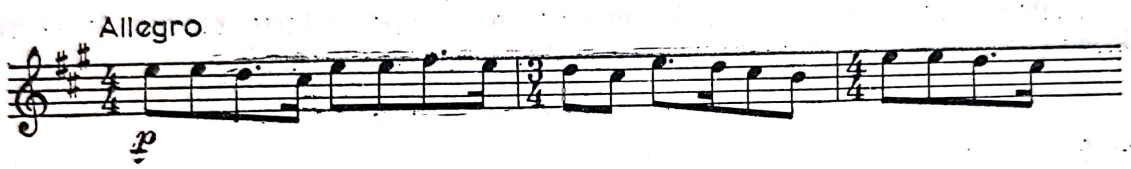
Privit în general, *Octetul op. 8* uzează de formele tradiționale de construcție într-un fel în care materialul melodic românesc se subordonează total tiparelor clasice alese. Desigur, nu tot așa se va întîmpla cu lucrările scrise mai tîrziu, unde legile proprii melosului de bază vor determina într-o oarecare măsură și adaptarea formelor clasice la necesitățile de exprimare conținute în legile acestui melos. Adică, se va ajunge la un echilibru între forma preluată din tradiția

muzicală și elementul nou, de provenienţă populară, care trebuie integrat acestei arhitecturi.

Mihail Andricu va căuta mereu, de-a lungul întregii sale cariere, realizarea unei echilibru perfect între fondul melodic propriu și forma tradiţională și aceasta pentru a comunica desăvîrșit mesajul artei sale.

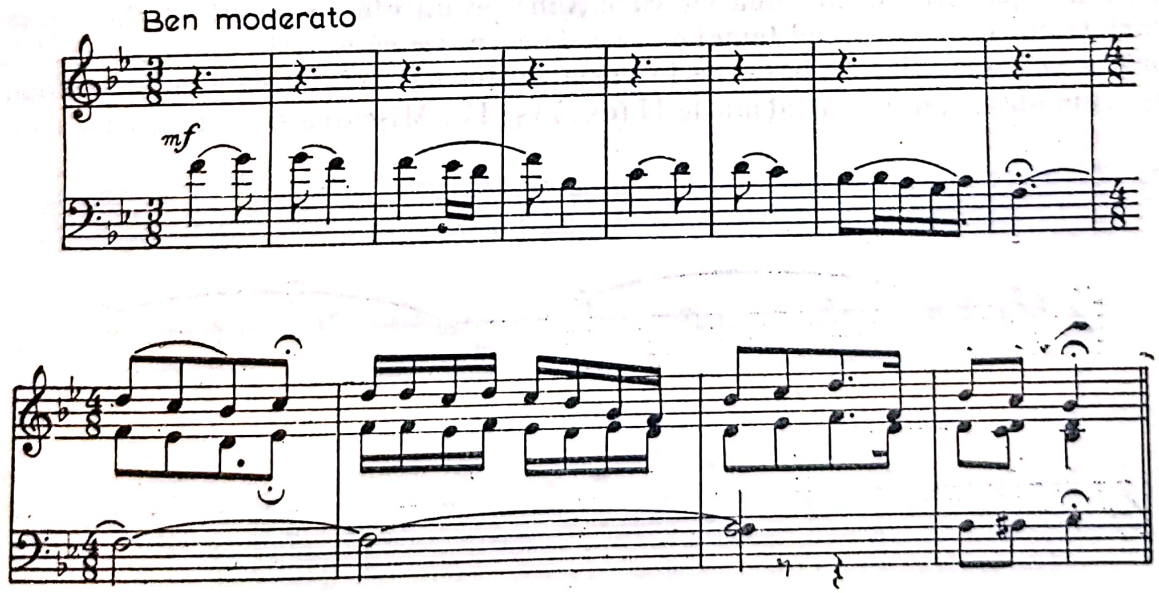
Pe linia căutărilor în domeniul formei muzicale, *Cvartetul op. 14*, scris numai la doi ani după *Octet*, deci în anul 1930, aduce importante modificări. Forma de sonată, utilizată în prima și ultima parte este, în comparaţie cu partea I a *Octetului*, mai concisă și mai organic elaborată în sensul că diferitele ei secţiuni se înlănţuiesc cu mai multă continuitate. Astfel, prima mișcare, *Allegro*, a cărei temă principală (ex. 4), iniţial majoră dar colorată modal prin unele cromatisme (procedeu frecvent în opera lui Mihail Andricu) are o punte organic legată de tema I și o temă secundară concepută tot din trei secţiuni, dar sudate organic între ele prin prelucrarea unui același material tematic.

Ex. 4



Partea a II-a, *Ben moderato*, este sub aspectul construcţiei de un deosebit interes. Întreaga sa substanţă muzicală este dedusă din două melodii expuse (ex. 5), diferenţiate între ele și totuși înregistrîndu-se reciproc; cea de-a doua

Ex. 5



ar putea fi considerată drept consecventul primei. Reluarea alternativă și variată a acestor două idei muzicale, dezvoltarea și reexpoziţia lor urmată de o scurtă codă formează schema formală a părţii a II-a. Prin urmare se întîlnește în acest caz o sintetă a mai multor tipare clasice: tema cu variaţiuni, mai

Scanned with OKEN Scanner

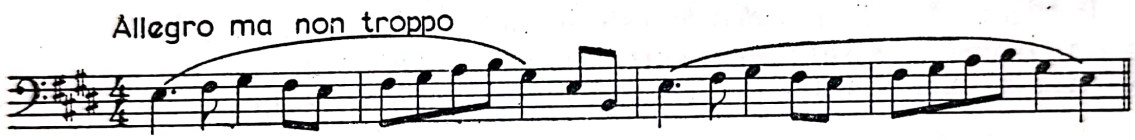
exact o dublă temă cu variațiuni, dezvoltarea din forma de sonată, forma de lied și, în fine, forma monotematică în cazul cînd cele două idei de bază sînt asimilate antecedentului și consecventului unei singure teme. Este un strălucit exemplu de felul în care compozitorul a reușit să adapteze unor motive de esență populară elemente ale procedeelor clasice tradiționale, deci să creeze o nouă formă care să corespundă desăvîrșit însușirilor melodiei.

Finalul Cvartetului, *Vivo*, este conceput tot în tiparul de sonată și are aceleași particularități ca și prima parte a lucrării.

Sextetul op. 20 (1934) pentru flaut, oboi, clarinet, fagot, corn și pian, conceput în trei părți, aduce o considerabilă îmbunătățire în stilul lui Mihail Andricu. În general lucrările compuse între baletul *Taina* și *Simfonia I* (1932—1944) se caracterizează printr-o simplificare a scriiturii și o diatonizare a muzicii, printr-o conciziune remarcabilă și perfecta echilibrare a formei, prin dezvoltarea pe alocuri a stilului contrapunctic și a ritmicii de esență populară și printr-un conținut liric, pastoral, în părțile lente și plin de vervă și optimism în cele vioaie.

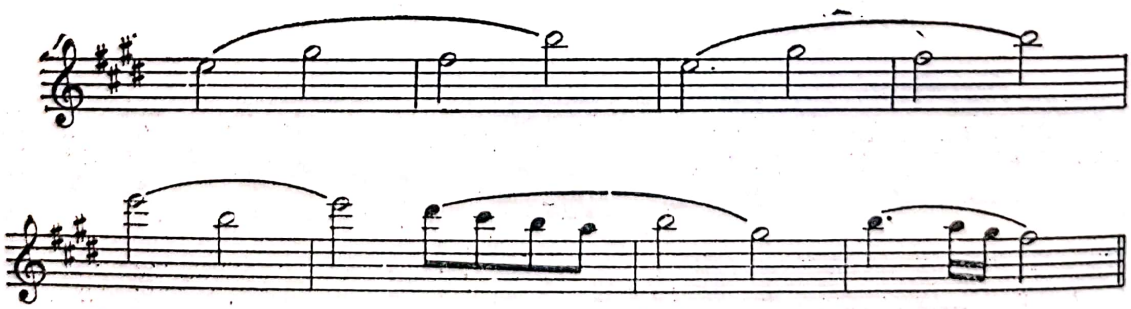
Prima parte a Sextetului, *Allegro ma non troppo*, debutează cu o temă diatonică și majoră, cu un pronunțat caracter pastoral.

Ex. 6



Ca formă, această mișcare este, după cum notează însuși autorul pe prima pagină a partiturii, „o temă cu variațiuni pe un cîntec popular". Cele patru variațiuni, care se succed temei expuse de corn, fie că mențin aproape neschimbată ideea melodică de bază, ca în variațiunile I și III, fie că aduc modificări, așa cum observăm în variațiunile II (ex. 7) și IV. Mișcarea se încheie cu o scurtă

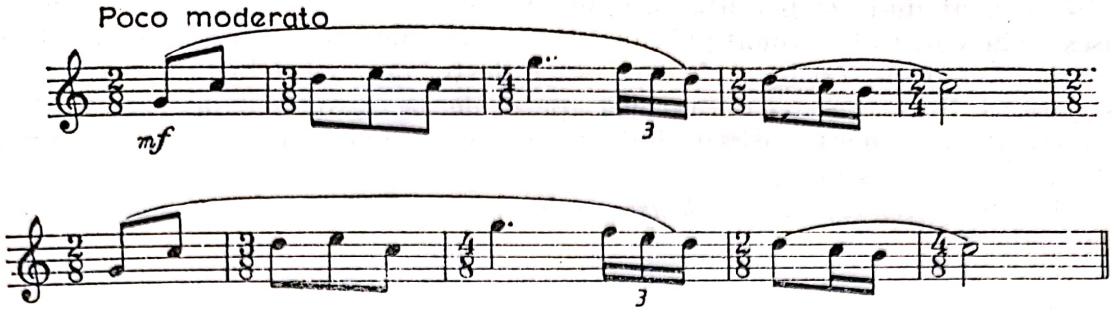
Ex. 7



codă, în aceeași atmosferă liniștită a începutului.

Partea a II-a, *Poco moderato*, folosește variația ritmică într-o temă care-și are izvorul în melodiile populare românești, grupate în sistemul ritmic *parlando-giusto*.

Ex. 8



Secţiunea mediană prelucrează prin imitaţii contrapunctice un fragment din tema iniţială şi ajunge la un punct culminant. Sonoritatea scade treptat, iar clarinetul şi cornul reiau în unison ideea muzicală expusă la începutul mişcării. În coda care urmează, tema este readusă pentru ultima oară de oboi şi de flaut.

Deşi schema formală a părţii a II-a este tripartită, totuşi la baza celor trei secţiuni stă o singură idee melodică. Este deci o formă monotematică pe care compozitorul o folosea atît de des în dansurile baletului *Taina* şi care datează în creaţia sa încă de la Simfonia de cameră op. 5 (1926).

Ultima parte a lucrării, *Allegro vivace*, este concepută în tiparul clasic de sonată însă, contrar schemei din *Cvartetul op. 14* puntea este eliminată iar trecerea de la tema 1 la tema 2 se face direct. Astfel, fără a se pierde din echilibru, finalul este realizat într-o conciziune remarcabilă.

În afara *Cvintetului nr. 1* pentru pian şi coarde op. 27, compus în anul 1939, lucrare mai puţin reprezentativă, *Suita în trio nr. 1 op. 28* pentru flaut, clarinet şi fagot, scrisă în anul 1939 continuă linia simplificării stilului şi a conciziunii formei remarcată în sextet. Concepută în cinci scurte mişcări, în care predomină forma monotematică şi figurile ostinate, suita are un final cu aspect de gigă clasică tratat contrapunctic.

Ex. 9

Îmbinarea elementului pastoral sublimat şi a tensiunii dramatice, lirismul distins, epurat de orice fel de exces romantic conferă întregii partituri o savoare aparte.

Scrisă curînd după terminarea *Simfoniei I*, *Sonata pentru vioară şi pian op. 32* (1944) poate fi considerată ca un rezultat al îndelungatei experienţe a lui Mihail Andricu în domeniul muzicii de cameră atît ca titular al Catedrei de la Conservator cît şi ca pianist, partener a lui George Enescu în cîteva concerte. Lucrarea este dedicată, de altfel, marelui nostru muzician care a interpretat-o în primă audiţie.

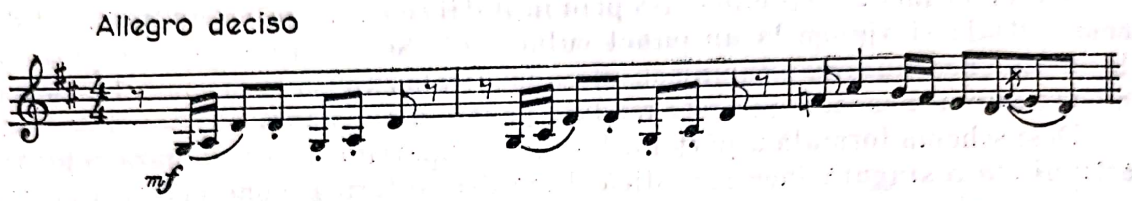
În cele trei părţi ale acestei lucrări pulsează o varietate de stări şi sentimente integrate însă într-o deplină unitate de conţinut. Scriitura instrumentală, fără a cădea în virtuozitate, pune dificile probleme de execuţie, atît vioara cît şi pianul fiind tratate cu egală importanţă. Sonata păstrează, în cele trei

Scanned with OKEN Scanner

mişcări diferite, un caracter melodic prin excelenţă şi toţi ceilalţi parametri muzicali contribuie la potenţarea expresivităţii liniei melodice. Armonia depăşeşte adeseori cadrul tonal prin înlănţuiri originale ce rezultă din caracterul modal al tematicii şi prin unele asperităţi, destul de rar întîlnite în opera compozitorului. Scriitura contrapunctică apare, de asemeni, mai dezvoltată decît în lucrările precedente, distingîndu-se nu prin rigurozitate excesivă ci prin naturaleţe şi expresivitate.

Mişcarea iniţială, *Allegro deciso*, se deschide cu expunerea la vioară a temei principale.

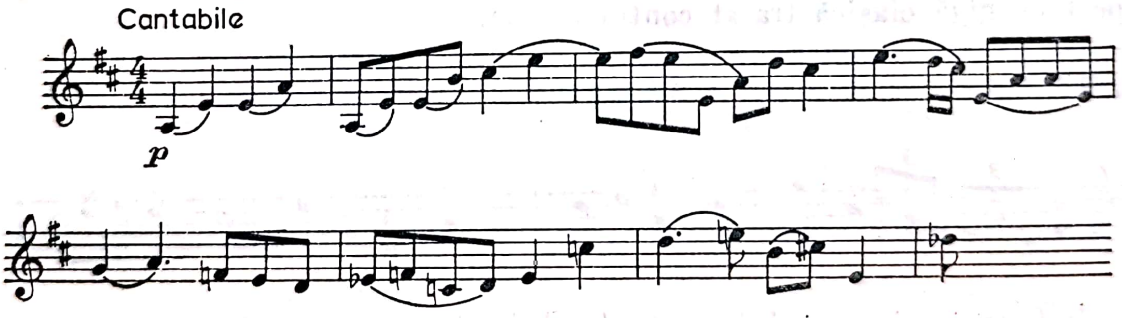
Ex. 10



Tema este formată din două motive distincte, ce se vor auzi adeseori independent (chiar de la început, primul motiv apare în acompaniamentul pianistic). Este interesant de observat că întreaga melodie se menţine în *re minor* în loc de *Re major*, adevărata tonalitate a sonatei. Într-un mod original, compozitorul va aduce melodia principală în major abia în momentul reprizei.

Cea de-a doua temă a *allegro*-ului de sonată este o melodie cantabilă ce se desfăşoară calm în prima ei jumătate, diatonică, dar devine mai pasionată în cea de a doua parte, cromatică.

Ex. 11

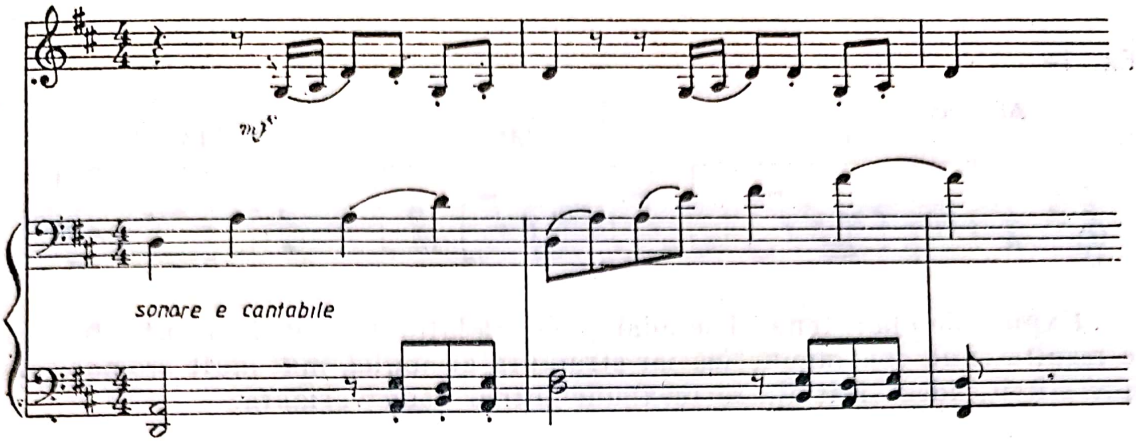


Dezvoltarea începe într-o atmosferă plină de veselie, prelucrînd cel de-al doilea motiv al temei principale. Treptat, caracterul capătă un contur mai frămîntat, ajungîndu-se, printr-o mare creştere, la un punct culminant. Acum se aude la pian acelaş motiv din tema iniţială, în imitaţii libere, în timp ce vioara intonează cealaltă idee muzicală, în răsturnare. După acest moment polifonic ce se prelungeşte plin de încordare, o scurtă tradiţie pregăteşte repriza tematică. Prima idee melodică, acum în major, este îngînată de pian, cu delicateţe, în registrul acut, în timp ce vioara acompaniază în pizzicato şi flageolete. După puternicul conflict al dezvoltării, momentul reprizei, liniştitor, în sonorităţi aeriene şi suave apare plin de incitare şi farmec poetic.

Tema 2 revine tot la pian însoţită de melodia principală la vioară, într-o îmbinare contrapunctică desăvîrşită ca expresie.

Scanned with OKEN Scanner

Ex. 12



Cele două teme reapar sub diferite aspecte, ca într-o nouă dezvoltare, în care se subliniază latura lor cantabilă. Prima parte se încheie printr-o codă în care vioara dobîndeşte un rol solistic. Prin folosirea corzilor duble se obţin sonorităţi ce amintesc de cimpoi.

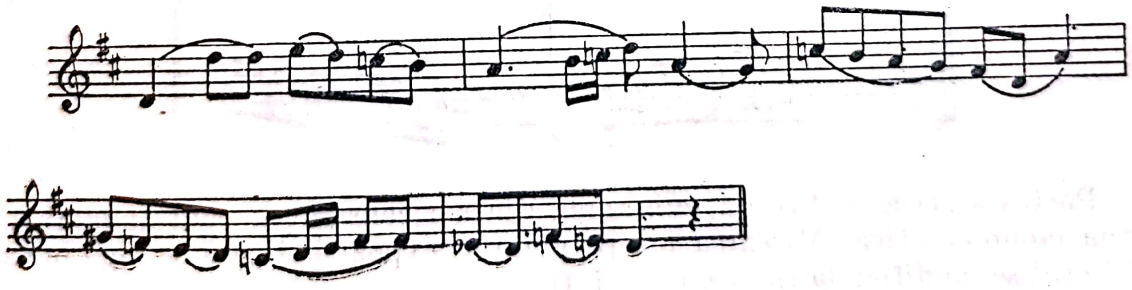
Allegretto-ul următor îndeplineşte, în acelaşi timp, funcţia de *Andante* şi de *Scherzo*. Construit în formă de lied, el conţine o parte centrală vioaie şi jucăuşă ce contrastează cu seninătatea primei secţiuni.

Tema, simplă şi curgătoare, exprimă parcă un sentiment de uşoară nostalgie, remarcabil subliniat pe plan armonic.

Finalul, *Vivo*, se structurează într-o formă de rondo, formă pe care compozitorul o consideră ca foarte adecvată muzicii bazate pe teme cu caracter popular. O melodie principală cu rol de refren, alternează cu cele două cuplete, primul la fel de animat, al doilea într-o mişcare mai lentă.

Tema refrenului, expusă de vioară, este caracteristică pentru stilul melodic al lui Mihail Andricu.

Ex. 13

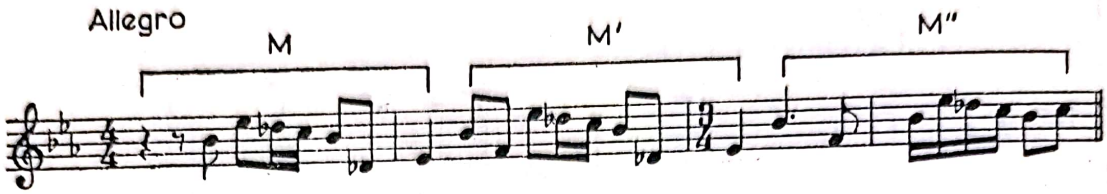


În *Suita în trio nr. 2, op. 34* pentru oboi, clarinet şi fagot, compusă în anul 1945, prin însăşi natura formaţiei şi prin scriitura aerată la maximum, aspectul linear conduce la un politonalism foarte liber în care combinaţia de moduri prezintă mereu alţi centri, lucrarea neavînd o tonalitate de bază. Şi cu tot aspectul ei aşa de puţin tonal, departe de a provoca sentimente sumbre, suita degajă acea impresie de echilibru şi seninătate pe care o întîlneam în primele partituri ale compozitorului.

Scanned with OKEN Scanner

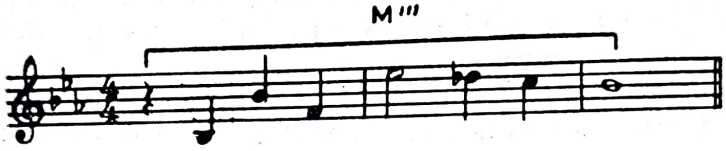
Ideea muzicală ce stă la baza primei mişcări este construită prin repetarea mereu variată a unui motiv iniţial.

Ex. 14



Expusă de oboi, temei i se adaugă şi celelalte două instrumente, ţesătura ce rezultă fiind contrapunctică iar structura armonică mai mult cromatică. Spre sfîrşit, ideea iniţială se reexpune într-o nouă variantă.

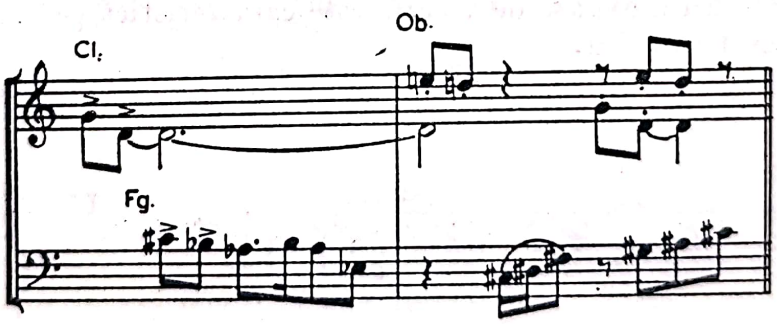
Ex. 15



Partea a II-a, *Vivace*, deşi are un caracter de scherzo, este tot o formă monotematică, cu melodii derivate dintr-un nucleu tematic iniţial.

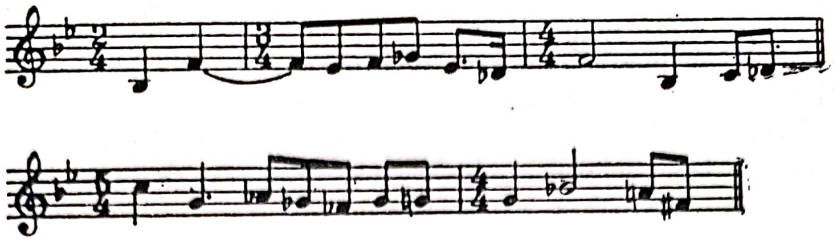
Remarcăm şi momente de bitonalism ce se obţin din suprapunerea de linii contrapunctice.

Ex. 16



Partea a III-a realizează îmbinarea dintr-o construcţie contrapunctică şi forma monotematică. Mişcarea începe printr-o expoziţie liberă de fugă în care subiectul se modifică la fiecare nouă intrare.

Ex. 17

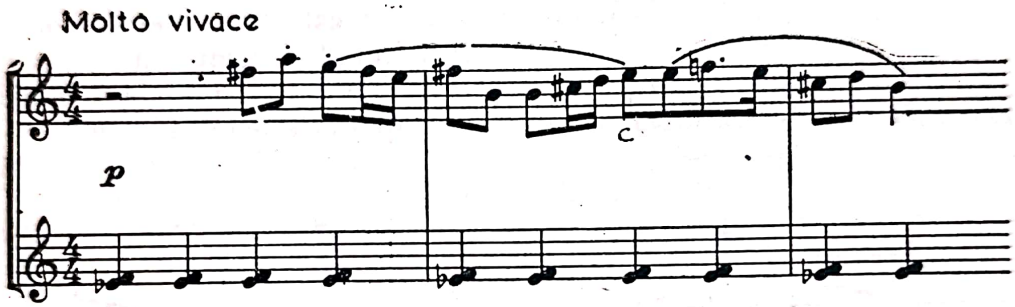


După un punct culminant unde se întîlnesc disonanțe mai puțin frecvente în limbajul muzical al compozitorului (paralelisme de septime) se reia, spre sfîrșit, tema subiectului de fugă.

Începutul ultimei părți *(Molto vivace)* pare a fi o stilizare a unei melodii de joc popular, iar ca structură o combinație de moduri cu centre diferite.

Secțiunea mediană aduce o nouă idee melodică, armonizată pe o pedală, față de care tema se află într-un raport de bitonalitate.

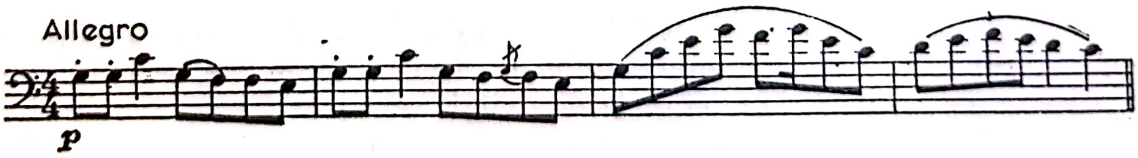
Ex. 18



Suita în trio nr. 2 de Mihail Andricu este o interesantă experiență în cadrul unui stil ce părea definitiv cristalizat. Dacă această lucrare punea accentul pe îmbogățirea mijloacelor armonice prin cromatism, bitonalism și uneori prin atonalitate, *Serenada pentru 14 instrumente, op. 41* (2 flauți, 1 oboi, 2 clarineți, 2 fagoți, 2 corni, 2 viori, 1 violă, 1 violoncel, 1 contrabas), scrisă în anul 1947 revine la o concepție armonică simplă, diatonică, și la unele momente strict modale. Cele două partituri au totuși un numitor comun: creșterea importanței date travaliului contrapunctic; dacă în *Suită* el se sprijină pe o structură cromatică sau bitonală în *Serenadă* are o bază modală.

Prima parte a *Serenadei* este concepută monotematic: o continuă emanație melodică ce pleacă de la o temă expusă inițial. Muzica degaja o atmosferă de voioșie și optimism, atît de specifică creației compozitorului.

Ex. 19



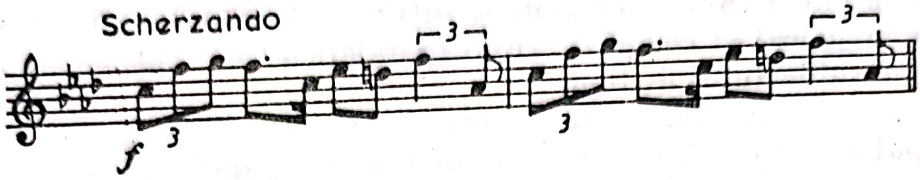
În partea a II-a, *Andante cantabile*, forma, concepută tot monotematic, aduce un element nou în construcție: ideea melodică inițială nu se mai reexpune spre sfîrșitul mișcării. Astfel se naște necesitatea unei continue invenții melo-

Scanned with OKEN Scanner

dice care, exprimîndu-se într-o formă perfectă unitară (căci temele, deduse unele din altele, păstrează o atmosferă comună) reprezintă o soluție remarcabilă adusă de Mihail Andricu muzicii noastre culte.

Partea a III-a, *Scherzando*, începe printr-un ostinato al clarineților care dobîndește mai multe variante melodice ritmice.

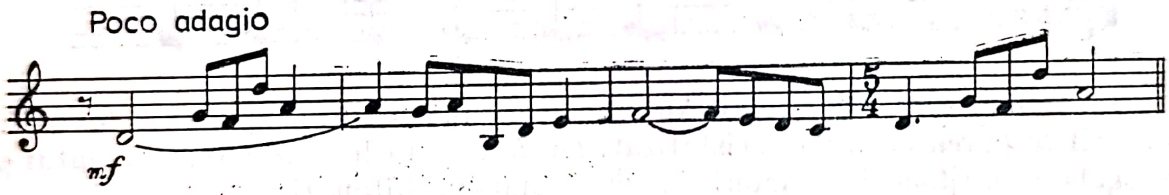
Ex. 20



Peste această formulă, în secțiunea mediană se suprapun contrapunctic alte voci pînă se atinge un „*tutti*" orchestral. Sonoritatea scade apoi treptat și, spre sfîrșitul mișcării, se reia ostinato-ul inițial.

Partea a IV-a, *Poco adagio*, scrisă numai pentru un cvintet de suflători, este construită în întregime pe modul *re doric*. Această consecvență modală este o anticipare a creșterii importanței factorului modal în comparație cu cel tonal din creația recentă a compozitorului. În același timp, tema modală cu care debutează mișcarea este tratată mai mult contrapunctic decît armonic.

Ex. 21



Serenada op. 41 se încheie cu un scurt epilog *(Animato)*, care readuce atmosfera de voioșie de la începutul lucrării și a cărui temă nu este străină de ideea melodică de bază a primei părți.

Ex. 22

Perioada de simplificare a stilului — care se plasează în evoluția creației compozitorului, aproximativ după *Suita în trio nr. 2* și în care se revine la o melodică mai apropiată de folclor, la o armonie corespunzătoare diatonică, la forme simple monotematice și, prin urmare, la exprimarea unui conținut optimist, luminos, senin — se continuă într-o serie de scurte lucrări de muzică de cameră cum sînt cele *Două piese pentru clarinet și pian, op. 39*, (1945), *Pastorala pentru oboi și pian, op. 67* (1952) și cele *Două piese pentru cvartet de coarde, op. 68* (1952). Asemenea partituri, scrise la un grad redus de dificultate tehnică și adre-

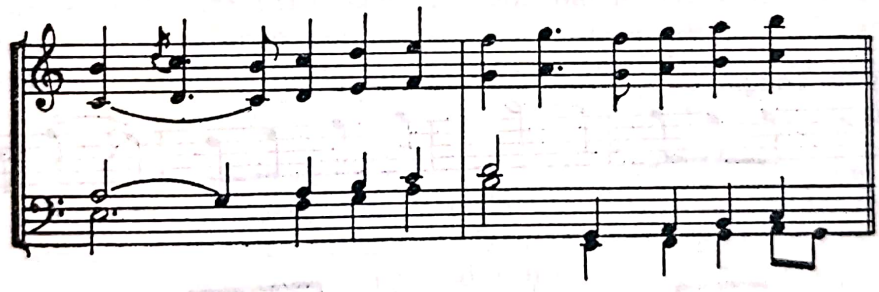
sîndu-se unui număr cît mai mare de instrumentişti de profesie sau amatori, împlinesc totodată şi un resimţit gol din muzica noastră.

Ultimele creaţii camerale — *Cvintetul nr. 1* şi *nr. 2* pentru suflători şi *Cvintetul nr. 2 pentru coarde şi pian* — au fost, într-o oarecare măsură, experienţe necesare acelei mari sinteze stilistice pe care o înfăptuieşte *Simfonia a 6-a.*

Cvintetul pentru flaut, oboi, clarinet, fagot şi corn, nr. 1, op. 77, scris în anul 1955, este conceput în trei părţi. Prima mişcare, *Allegro poco moderato,* remarcabilă prin conciziunea ei, se desfăşoară într-o formă de sonată în care temei principale — tonală şi majoră prin excelenţă — i se opune o idee melodică secundară cu structură modală. Partea a II-a, *Andante pastorale,* accentuează caracterul pastoral prezent şi în allegro-ul de sonată. Ca formă, întreaga secţiune este o simplă frază de lied, monotematică, în care se distinge ambitusul mare al melodiei principale, una din particularităţile stilului compozitorului din ultimii ani. Partea a III-a, *Allegro con brio,* abandonează obişnuita formă de sonată sau rondo pentru a utiliza fraza liberă, cu o singură expunere la începutul mişcării şi diverse episoade tematice.

Cvintetul de suflători, nr. 2, op. 79, scris în anul 1956, este conceput pentru o formaţie identică celei din *Cvintetul op. 77.* Prima mişcare desfăşoară tiparul clasic de sonată şi, spre deosebire de primul cvintet, inversează în reexpoziţie ideile tematice. Partea a II-a, *Andante cantabile,* în formă monotematică, are o temă modală destinată cornului căreia i se adaugă pe rînd alte linii melodice pînă cînd, spre sfîrşitul secţiunii se reia tema iniţială. Diatonismul fiind mult mai consecvent, vor predomina succesiunile de septime paralele, care tind să compenseze lipsa unor înlănţuiri cromatice.

Ex. 23

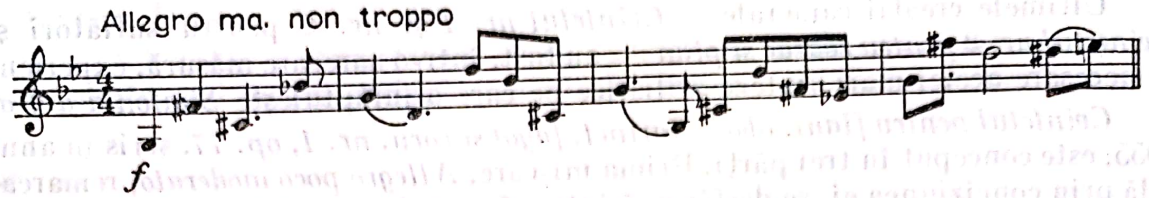


Partea a III-a, *Vivo,* este construită tot monotematic şi încheie lucrarea cu acea atmosferă exuberantă, de vervă şi optimism, specifică finalurilor lui Mihail Andriţu.

Cvintetul pentru pian şi coarde op. 80, scris în anul 1956, poate fi considerat una dintre cele mai reprezentative creaţii ale compozitorului pentru că el realizează o sinteză a tuturor tendinţelor înnoitoare manifestate în lucrările anterioare.

Partea I-a, *Allegro ma non troppo,* scrisă în formă de sonată, are o temă principală care dacă nu contrazice construcţia pe acordul tonicii, atît de particulară stilului lui Andriţu, aduce totuşi elemente noi: cromatismele, salturile îndrăzneţe de septimă mare sau nouă mică etc.

Ex. 24



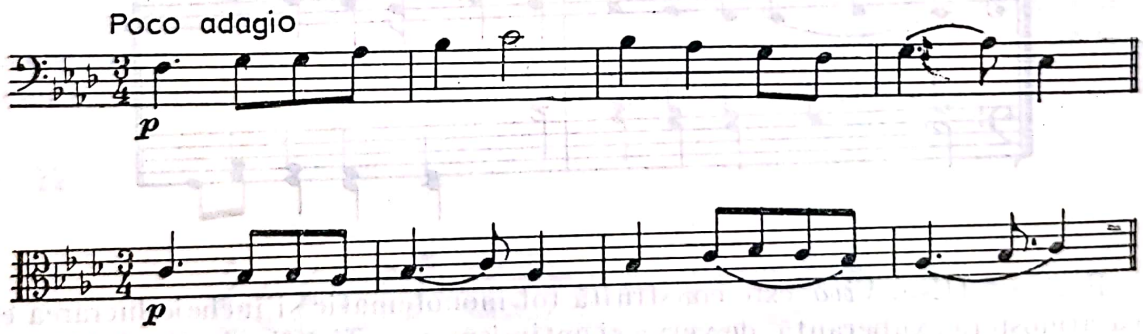
Această tehnică de îmbogățire a diatonismului prin cromatism nu rezultă din opoziția dintre cele două elemente ci din îmbinarea lor într-o singură idee melodică. Este un drum pe care compozitorul pare să-l exploreze de acum înainte.

Cea de a doua idee melodică se apropie mai mult de configurația cunoscută a temelor majore din creația compozitorului; începe în *Re major* și modulează apoi pe obișnuitele omonime modale (mixolidic, doric etc.).

Dezvoltarea, *Vivo*, care prelucrează alternativ cele două idei tematice, atinge un punct culminant și apoi, după scăderea sonorității, pregătește melodia principală. Revenind într-o nouă înveșmîntare armonică și orchestrală, prima temă este urmată de cea de-a doua și apoi de o codă care încheie mișcarea cu un „*remember*" al melodiei inițiale.

Partea a II-a, *Poco adagio*, are o construcție deosebit de semnificativă pentru ultima perioadă de creație a compozitorului. Privită în ansamblu, secțiunea menține tiparul de fugă. Urmărind însă, îndeaproape intrările vocilor vom observa că la fiecare nouă apariție a subiectului (contrasubiectului) tema se modifică atît de mult încît devine de fapt o nouă melodie, diferită de cea inițială, cu toate că atmosfera și caracterul muzicii rămîn aceleași de-a lungul întregii expoziții.

Ex. 25

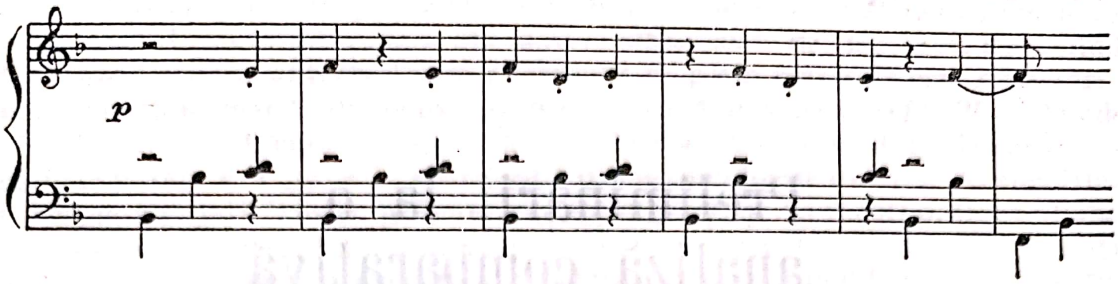


Ceea ce reușește să realizeze compozitorul este tocmai sinteza superioară dintre necesitatea unei continue elaborări melodice, a unei libere desfășurări a materialului tematic cu necesitatea unei exprimări într-o formă perfectă, cum este cea de fugă. Soluția propusă de Mihail Andricu poate fi întîlnită într-o fază embrionară și în partea a III-a a *Suitei în trio nr. 2, op. 34*.

Partea a III-a, în formă de scherzo, debutează cu o temă în *Si bemol lidic*, care prezintă accente asimetrice rezultate din deplasarea figurilor ritmice față de timpul tare al măsurii: este un alt factor, de data aceasta de ritm, prin care se reîmprospătează arta lui Mihail Andricu.

Scanned with OKEN Scanner

Ex. 26



Trio-ul ne aduce în prim-plan noutăţi în compartimentului armoniei. Melodia, intonată de violă, este în *sol doric*, iar armonia, destinată pianului, se reduce la o figură ostinată în *fa diez minor*. Menţinîndu-se de-a lungul întregii mişcări, această opoziţie bitonală, evidenţiată şi prin scriitură (armura de la cheie) creează interesante ciocniri armonice.

Finalul, *Vivo*, este un rondo de forma ABACBA, în care C-ul introduce atmosfera calmă, a unui *Andante*.

Privită în ansamblu, creaţia camerală a lui Mihail Andricu este rezultatul unei îmbinări organice între cîntecul popular şi tradiţia simfonismului universal. Aceşti doi factori, care apar de la primele sale lucrări, vor conduce prin fuziune treptat la un limbaj muzical propriu, în care delimitarea între folclor şi „clasic" devine imposibilă. Urmărind îndeaproape acest proces de sinteză vom observa că el se bazează pe o aprofundare şi o asimilare progresivă a celor două elemente între care, de la o perioadă la alta, se schimbă raportul. Astfel, pînă în anul 1932 (baletul *Taina*) predomină cîntecul popular fie direct, fie sub formă de temă în spirit popular.

În perioada următoare, evoluţia mijloacelor de expresie survenită în muzica după anul 1900, pare a fi în centrul preocupărilor compozitorului. Tonalitatea lărgită prin introducerea cromatismului va deschide noi orizonturi. Astfel, devine posibilă combinarea de moduri pe care am întîlnit-o în *Suita în trio op. 34*. Aceasta este o primă realizare a unei sinteze personale între folclor şi tradiţia muzicii culte.

În lucrările compuse după anul 1944 accentul cade din nou pe melodica simplă de substanţă populară, care va influenţa asupra raportului dintre cromatic şi diatonic în favoarea ultimului. De asemenea, încetăţenirea din ce în ce mai evidentă în ultimele opusuri a modalului şi cu aceasta a contrapunctului pare a fi tot rezultatul diatonizării din perioada precedentă. Ultimele lucrări ne apar astfel ca o nouă fază de sinteză în creaţia lui Mihail Andricu, în care contradicţia dintre stilul melodic-armonic-polifonic şi forma muzicală a fost pe deplin realizată.

Dar peste aceste delimitări pe epoci de creaţie, rezultate din analiza amănunţită a evoluţiei elementelor de stil, opera lui Mihail Andricu se prezintă ca un tot unitar care îşi dezvăluie de la primele lucrări calităţile esenţiale: echilibru, claritate şi distincţie.

Scanned with OKEN Scanner

Viorel Creţu

Preliminarii la o analiză comparativă a variantelor Cvartetului de coarde op. 22 nr. 2 de George Enescu

MOTTO

„Cu toţii am fost dăruiţi din naştere
cu auzul mare şi auzul mic
auzul mic prinde sîsîitul şarpelui
şi ne ajută să supravieţuim
auzul mare e destinat
muzicii sferelor şi a gîndului"

(Marius Robescu — „*TĂCEREA*")

Muzicologia contemporană cunoaşte o tot mai insistentă intruziune a procedeelor de natură logic-matematică, oferind diverse posibilităţi de modelare a datului muzical. Avantajele şi dezavantajele sînt cunoscute: pe de o parte se introduce o exactitate sporită, o rigoare binevenită a afirmaţiilor, gradul de relevanţă al modelului putînd fi la rîndul lui supus discuţiei atunci cînd se trece la interpretarea sa, iar pe de altă parte, avem de-a face aici cu entităţi reflectînd mai degrabă modul de înţelegere, de interpretare al analistului aplecat asupra partiturii decît ceea ce efectiv este înscris în respectiva pagină muzicală.

I. Elemente introductive. Vom încerca aici, conştienţi de multe din dezavantajele amintite, o modelare a formei de sonată enesciene, în speţă, a sonatei cu reexpoziţie concluzivă, formă de care se leagă, de la *Octetul în do major* op. 7 la *Cvartetul de coarde nr. 2 în sol major* op. 22 nr. 2 şi *Simfonia de cameră pentru 12 instrumente soliste* op. 33, poate cele mai semnificative reuşite enesciene. O parte a dezavantajelor va fi înlăturată însă de la început specificînd că *scopul* acestor pagini constă în prezentarea unui model de analiză punînd accent pe dimensiunea sintagmatică şi pe schiţarea aplicării sale. Cadrul nostru ideatic este de tip semiotic-pragmatic; el se lasă mai bine pus în vedere dacă vom menţiona că nu ne vom apleca aici atent asupra variatelor probleme semantice, de denotaţie (vom folosi totuşi un rudiment de schelet semiotic), asupra unor probleme de context şi filiaţii estetic-componistice, asupra unor criterii taxo-

nomice, înlocuite aici cu o descriere și utilizare intuitivă bazată pe calitățile „prezență", „pregnanță" ale segmentului muzical[1], asupra unor aspecte ținînd de travaliul enescian asupra detaliului (deși considerentele stilistice vor avea un rol capital; nu insistăm însă din motive cît se poate de clare) etc. Rezumînd ideile unui studiu anterior[2] vom presupune că piesa muzicală este reflectarea unor „stări interioare" ale compozitorului astfel încît construim $f: U^{sf} \rightarrow U^{d}$ unde U^{sf} = Universul stărilor de fapt (stările interioare ale autorului) ale cărui elemente le notăm $x, x', y, y' \ldots$ iar U^{d} = Universul actelor de discurs, acestea fiind aici segmente indivizibile, primare, notate $p, p', q, q' \ldots$ (uneori ordinea alfabetică va fi oscilantă astfel: $m, n, q, p, r \ldots$ întrucît q va fi reprezentant al mulțimii Q, fapt motivat de respectarea, ca principiu determinant, a notației logice preluate, care ne va cere și inversări alfabetice $C, B \ldots$; de asemenea, ulterior vom folosi simbolurile $o_1, o_2 \ldots o_i \ldots o_n$ tot pentru acte discursive, din motive asemănătoare). Gîndim funcția ca bijecție presupunînd că oricărei stări de fapt i se poate „scrie" un act discursiv, legile după care construim funcția ilustrînd celebrul principiu logic-filosofic „*adaequatio rei et intellectu*": actul discursiv reflectă fidel starea de fapt interioară, în virtutea acestei fenomenalități fiind posibilă muzicologia *ca știință* deoarece graful funcției nu se construiește, de la caz la caz, arbitrar, regularitățile lui fiind deci susceptibile de a fi reconstituite. Se observă că modelul semiotic e cît se poate de simplu, bazîndu-se clar pe intuiție. Prin imaginea însă a unui arbore (=graf orientat) finit ca reprezentare a succesiunii actelor discursive, căruia îi corespunde un alt arbore, alcătuit din elemente din domeniul bijecției f, intrăm pe terenul *parti-pris*-urilor analizei, în fapt, adevăratul subiect al acestui studiu. Argumentația pentru acest pas este complexă; reținem statutul muzicii ca artă temporală, observația intuitivă că semnificația piesei apare concludent după audiția ultimului acord, posibilitățile modelului de a fi asimilat diferitor entități matematice etc.

Introducem acum diferite moduri de a grupa elementele din U^{sf}. Vom avea noțiunea de *lume posibilă* (plecînd de la noțiunea lui Wright de „descriere de stare")[3] și noțiunea de *descriere de stare* pe care o înțelegem ca mulțime alcătuită din stări de fapt avînd aceeași predicație esențială (Pe) dar diferind prin predicația accidentală (Pa; termeni folosiți după Aristotel), invarianța Pe ca criteriu acordîndu-se cu ideea lui Wright de stare generică după, aici, cel mai caracteristic criteriu. Pentru a face termenul mai intuitiv vom spune că unei descrieri de stare îi corespunde paradigma actelor discursive care sînt variațiuni

---

[1] Unele apropieri însă de ideile lui N. Ruwet, în *Langage, Musique, Poésie*, Ed. du Seuil, Paris 1972, sînt semnificative.

[2] *Trăsături ale formei de sonată la George Enescu. O abordare logic-pragmatică* (în tipar, la Ed. Muzicală).

[3] Să presupunem că starea totală a lumii într-o ocazie dată poate fi descrisă complet indicîndu-se pentru fiecare stare $p_1, \ldots p_n$ aparținînd unei mulțimi finite de n stări (generice) logic independente între ele, dacă starea respectivă are loc sau nu (...) Noțiunea de independență logică suscită unele dificultăți (...): Membrii unei mulțimi de stări de lucruri (generice) posibile sînt logic independenți între ei dacă și numai dacă răspunsul la întrebarea dacă o stare dată (sau un compus verifuncțional de m stări date) din rîndul acestor stări are loc sau nu într-o ocazie dată nu presupune vreun răspuns la întrebările: *a*) dacă vreo altă stare (sau orice compus verifuncțional a m' stări) din rîndul acestor stări are loc sau nu în aceeași ocazie; și *b*) dacă anumite stări (aceleași sau altele) au loc în alte ocazii. Ipoteza de mai sus cu privire la constituția logică a lumii o putem numi ipoteză a *atomismului logic*" (Georg Henryk von Wright, studiul *Logica deontică și teoria generală a acțiunii* în culegerea *Norme, valori, acțiune* p. 142—143, Ed. Politică 1979).

Scanned with OKEN Scanner

ornamentale ale unei teme (variațiunile de caracter vor fi însă de tip $Pe(x) \neq Pe(x')$ și le vom regăsi în notația $q \cap q' \neq 0$).

Altă opțiune „deformînd" analiza în genere privește considerarea sonatei (și a muzicii) ca act parțial lingvistic, unde ne interesează următorul aspect: un segment muzical, analog unei propoziții în logică, poartă o cantitate de informație; înțelegerea pragmatică a acestui fapt necesită un cadru modal unde definim o *propoziție modală* ca fiind „o propoziție compusă (din punct de vedere gramatical) dintr-o propoziție regentă — *modus* [...] — un functor hipotaxial și conținutul semantic al unei propoziții (secundare) denumit *dictum*"[4]. Întrucît am vorbit mai sus de „adaequatio" și bijecție, e evident că, pentru compozitor, modusul va avea mereu valoarea modalității (termen după L. Birnbaum) „adevărat", ceea ce ne va interesa aici privind descrierea categoriilor de modusuri (L. Birnbaum exemplifică: *modus asertoric* — „e adevărat, e fals, e nedecis" [...]; modus deontic — „e permis [...]"; modus epistemic — „e deductibil, e verificat" etc.). Clarificarea scopului paginilor de față e subsumabilă opțiunii pentru o abordare gnoseologică în fața uneia ontologice, o primă distincție privind tipul acestei abordări fiind necesară; vom pleca de la o sugestie de pe marginea unor pagini kantiene[5], fiind clar faptul că facem parte din clasa acusmaticilor întrucît hermeneutica (=*interpretatio*) noastră nu permite în mare decît o singură direcție a cunoașterii: modelul aproximează realitatea fără a interveni „dialogînd" asupra (înțelegerii, valorizării, structurării etc.) ei. Pentru analist, modalizarea cunoaște probleme specifice, cazul ideal fiind următorul: „Să ne referim, de pildă, la afirmația «teoria X este adevărată»: ea poate semnifica «teoria X este corectă» — dacă o raportăm la domeniul de referință al teoriei — dar poate semnifica și faptul că procesele de semnificare ale celui care face aprecierea au condus la concluzii *similare* celor conținute în teoria apreciată, deci exprimă *un acord* cu semnificații produse de alt om..."[6] Din motive evidente, aprecierea sonatei se va face în funcție de *Normă*, simbolizată acțional prin $N-Tr$, pe care o definim după Carnap[7] subliniind dependența de o multitudine de factori în stabilirea L — echivalențelor stipulate.

II. Modalizare auctorială: Discuția este relativă, unele idei completînd pe parcurs pe cele schițate totuși aici. Ipoteza de bază va fi următoarea: în mintea unui autor propunîndu-și să scrie o sonată, acest complex proces e reductibil la trei modusuri diferite (care vor sta între ele într-un anumit raport), fapt corespunzător tradiției formei sonată. Vom avea un modus indicînd considerarea substanței sonore ca fiind sonată, notat $So(K)$ — modificăm aici notația lui L. Birnbaum, $M^k_m \times S(p)$; fiind vorba de o perspectivă auctorială,

---

[4] Leon Birnbaum, studiul *Contribuții la o logică bipolară plurimodală* în *Multa et multum*, p. 99, Ed. Litera 1984 (unele idei importante ne-au fost sugerate de aceste pagini; le vom folosi și interpreta pe parcurs).

[5] „Pe vremea școlii ioniene a apărut în Grecia Mare un om de geniu rar (...) *Pitagora*, născut în Samos (...) El își împărțea auditorii în două clase: în clasa *acusmaticilor* (akousmatiko) care trebuiau doar să asculte și clasa *acroamaticilor* (akroamatikoi) cărora li se permitea să și întrebe "(Immanuel Kant, *Logica generală* p. 82, Ed. Științifică 1985). Am putea spune că, folosind această clasificare, „redevenim" pitagoricieni aici.

[6] Lucian Culda, *Omul, valorile și axiologia* p. 153, Ed. Științifică 1982.

[7] „Dacă un designator în S_3 conține numai semne logice, atunci el este L — determinat. Un designator în S_3 este L — determinat dacă și numai dacă este echivalent unui designator care conține numai semne logice" (Rudolf Carnap, *Semnificație și necesitate* p. 134, Ed. Dacia 1972).

indicele k din expresia nemodificată va lua obligatoriu valoarea „adevărat" — existenţa lui fiind sugerată chiar şi de titlul piesei şi pe care, în studiul citat, noi am încercat să-l apropiem de ideea transcendentală kantiană modelată prin raţionamentul ipotetic. Vom avea apoi un modus considerînd segmentul respectiv ca fiind fie expozitiv, fie dezvoltător, notat $Ip(q)$, unde „Ip" contrage termenul (raţionamentului) ipotetic. În fine, vom avea modusul exprimînd faptul că segmentul-cărămidă, indecompozabil, este *temă* (termen folosit neriguros şi pentru Punte sau episoade din Dezvoltare), impunîndu-se printr-o anumită prezenţă, pregnanţă; îl notăm simplu q, folosind exclusiv teme ($Ip(q)$ arată că, în perspectiva autorului, q e aşezată acolo unde trebuie astfel încît, împreună cu „vecinii" săi, să alcătuiască respectiva Expoziţie sau Dezvoltare). Observînd că e problematic să vorbim în muzică de functori verifuncţionali (deşi vom introduce functori învecinaţi cu „T" („*and next*")), vom considera modusurile ca fiind independente (ele nu se definesc unul prin altul), considerîndu-le ca date, ca primare, în acord cu intuiţia noastră. Totodată, e plauzibil să vorbim de o anumită interdependenţă conform evidenţei că modificări operate la un nivel mic pot altera modusul nivelului superior. Ni se pare nimerit să exprimăm aceasta tot prin hipotaxialitate: $So(Ip(q))$. Anumite echivalenţe (de pildă Corolarul la Th. 2) sau distributivităţi expuse de L. Birnbaum vor fi nuanţate pe parcurs.

III. Modalizare acusmatică. Pentru a putea defini un modus acusmatic $Ac(\beta)$, revenim la ideea comparaţiei, ca premisă, între N-Tr, simbolizînd Norma sonatei — care am văzut că nu e decît un schelet de tipuri de dependenţă — şi P-Tr, prin care reprezentăm partitura. În Wright, st. cit. (capitolul *Logica deontică a acţiunii* § 3, alineatele ii şi iv) vom găsi ipostaze permiţîndu-ne interpretări plauzibile: „regulile" guvernînd opţiunile Normei sînt excedate de regulile Stilului (ele sînt fie strict incluse, fie se intersectează parţial) ceea ce înseamnă că, în virtutea afirmaţiilor referind asupra originalităţii muzicii enesciene, vom întîlni frecvent situaţii (parţial) incompatibile cu cele „anticipate" de N-Tr. Un model simplu ne ajută la clarificarea, definirea provizorie şi partiţia opţiunilor (stărilor) care sînt, în terminologia lui Wright, posibile deontic, mulţimea lor fiind inclusă (sau nefiind echivalentă cu) în mulţimea stărilor posibile natural. Conform bijecţiei f şi principiului „adaequatio", în N-Tr, în punctul specificat, să zicem, de rangul q, trebuie să întîlnim actul discursiv q. În P-Tr însă întîlnim q' şi intersectînd paradigmele lui q şi q' (cărora le corespund descrierile de stare x şi x') putem avea $q \cap q' \neq \emptyset$ şi $q \cap q' = \emptyset$. Construim următorul pătrat logic: pentru propoziţia A înlocuim cu starea de fapt corespunzătoare Normei, I va fi actul discursiv modelînd respectiva stare de fapt, E va fi starea de fapt corespunzătoare Stilului în timp ce O va fi respectivul act discursiv. Considerarea unui raport afirmaţie/negaţie se face pe baza ocurenţei $q \cap q' = \emptyset$; intersecţia fiind vidă, e verosimil să presupunem că, în acest caz, stările de fapt ale Normei şi Stilului sînt logic incompatibile, reuniunea lor constituind, în termenii lui Wright, posibilul natural (am detaliat acestei idei în studiul amintit, vorbind de autoreferenţialitate şi teoria versatilităţii). O consecinţă e importantă şi o vom explicita folosind un exemplu muzical: într-o Expoziţie, unde, conform N-Tr, ar fi trebuit să apară tema a II-a care, cum ştim, poate fi într-o infinitate de feluri (literar vorbind) însă numai ca tema I nu, apare din nou tema I (teme considerate, fapt important, în cadrul mulţimii temelor stilistic compatibile cu stilul enescian). Se pune deci în lumină faptul

Scanned with OKEN Scanner

că putem vorbi de negație determinată în raport cu $N\text{-}Tr$[8]. Revenind, vom reprezenta deci modalizarea acusmatică printr-o propoziție modală unde opinia muzicologului este modus, realitatea subiectivă a autorului este dictum: $Ac(So(Ip(q)))$.

IV. Sisteme logice acționale. E util acum să rezumăm elemente ale sistemelor $A°$, $M°$ și $MSAM$, pe care le reproducem după importanta carte a lui Cornel Popa, *Teoria acțiunii și logica formală* (cap. V, VI, Ed. Științifică 1984)[9]. Sistemul $A°$ este expus după limbajul logicii acțiunii propus de Lennart Åqvist și am optat pentru această modelare întrucît ideea de arbore și descrierea proprietăților, componentelor sale permit o cuprindere muzicologică adecvată a unei forme sonore unde senzația de avansare „din aproape în aproape" e precumpănitoare. Nu vom putea reproduce aici tot ceea ce prezintă interes în perspectiva aplicabilității muzicologice. Pentru detalii, definiții, demonstrații etc. trimitem deci la respectivele (peste o sută de) pagini de carte.

Sistemul $A°$. Numim *arbore finit* cu ramuri de lungime uniformă o structură $Tr=(Q, q_0, R, k, rn, T)$ unde: 1) Q este, la noi, o mulțime finită, nevidă de acte discursive muzicale; 2) q_0 este rădăcina arborelui; 3) R este o relație binară ireflexivă definită pe Q, denumită „succesor imediat" satisfăcînd proprietățile (i) nu există q în Q astfel încît qRq_0, (ii) pentru orice q din Q, cu excepția lui q_0, există un singur predecesor q' stfel încît $q'Rq$, (iii) pentru orice q are loc $qR^{\S}q$ unde $R^{\S}$ este ancestralul lui R (cea mai mică relație S, reflexivă și tranzitivă, conținînd-o pe R); 4) k este un întreg pozitiv numit lungimea arborelui Tr; 5) rn este o funcție indicînd rangul pentru orice q din Q printr-un întreg pozitiv $1 \leqslant rn(q) \leqslant k$ pentru care $rn(q_0)=1$, pentru orice qRq', $rn(q')=rn(q)+1$ și dacă q este punct terminal ($qR=\emptyset$), atunci $rn(q)=k$; 6) T definește timpul în Tr.

Mai reproducem definiția mulțimii drumurilor de lungime oarecare în Tr:
$V=\{v/v:[t_1, t_2]\rightarrow Q) \;\&\; (t_1<t_2) \;\&\; ([t_1, t_2] \subset T) \;\&\; ((t)(t\in[t_1, t_2]\rightarrow v(t)Rv(t+1)))\}$
și mulțimea drumurilor de lungime uniformă:
$W=\{w/(w:T\rightarrow Q) \;\&\; (t\in[1, k])\rightarrow w(t)Rw(t+1))\}$

Se definesc mulțimea succesorilor imediați din vîrful q: $qR=\{q'\in Q/qRq'\}$ (Concept 10.3.1.), din vîrfurile A: $AR=\{q'\in Q/qRq' \;\&\; q\in A\}$ (10.3.2.), deschiderea operațională din q: $w^+(q)=\{h\in R/(h=(q, q')) \;\&\; (qRq')\}$ (10.3.3.), din vîrfurile A etc. etc. Folosind notația $i(h)$ sau $i(v)$ pentru inițialul unui drum și $e(h)$ sau $e(v)$ pentru terminalul acestuia, se pot descrie și alte concepte ca 10.3.5., 10.3.6'., 10.3.7.

$$qR^n=\{q'\in Q/(\exists v)(v\in V) \;\&\; ((i(v)=q) \;\&\; (e(v)=q')) \;\&\; ((rn(q)=m) \;\&\; (rn(q')=m+n))\}$$

$$AR^n=\bigcup_{q\in A} qR^n$$

$$W^{n+}(q)=\{v\in V/(i(v)=q) \;\&\; (e(v)\in qR^n)\}$$

---

[8] Iată un context filosofic mai larg pentru această idee: „(...) în mod paradoxal, eu mă descopăr pe mine însumi într-un invariant de care nu iau cunoștință decît printr-o schimbare de referențial. Așadar, învăț că port în mine (nu știu cum) ceea ce Gonseth numește sugestiv o verticalitate potențială care nu se actualizează decît prin punerea sa în situație (...) Printr-o asemenea procedură de angajare care n-are nimic forțat, cuvîntul *referențial* începe să semnifice ansamblul explicit sau implicit al prealabililor în lipsa cărora n-ar putea avea loc nici o activitate sistematică" (Vasile Tonoiu, *Dialectică și relativism*, p. 38, 41, Ed. Științifică 1978).

[9] O succintă prezentare a sistemelor $A°$ și $M°$ precum și o detaliată expunere a sistemului $MSAM$ o putem găsi și în studiul aceluiași autor *Logica modalităților acționale*, în volumul colectiv *Logica acțiunii*, Ed. Științifică 1983.

Numim *arbore de decizie* o structură $G=(Tr, X, N, b, p)$ unde: 1) Tr este arbore finit cu drumuri de lungime uniformă; 2) X este o mulţime nevidă, finită de agenţi (la noi, se va considera un singur agent: analistul); 3) N este un agent aparte în X, numit agentul-natura sau -şansa (l-am luat oarecum în considerare deja vorbind, după Wright, de raporturile posibil-natural/posibil-deontic); 4) b este o funcţie atribuind fiecărui $x \in X$ o submulţime $b(x)$ din Q reprezentînd situaţiile în care se face o alegere într-o mulţime de alternative; 5) p este o distribuţie de probabilităţi, neinteresînd aici.

Orice submulţime din Q se numeşte stare de lucruri pe G. O acţiune individuală este un element al relaţiei R, $h=(q, q')$ sau $(w(t), w(t+1))$, un drum v sau w fiind o secvenţă de acţiuni individuale. Acţiune generică este orice submulţime H din R. Se mai definesc conceptele de executare şi omitere a unei acţiuni:

$Perf(x, h, w, t)$ ddacă $w(t-1) \in b(x) \& (w(t-1), w(t))=h$ (x tocmai a executat h în w la momentul t)

$Omit(x, h, w, t)$ ddacă $(w(t-1) \in b(x) \& (w(t-1), w(t)) \neq h$

Oricărei stări $A \subset Q$ i se poate asocia un moment t şi un eveniment generic pe G: $|A|_t=\{w \in H/W(t) \in A\}$. Mai reproducem:

10.5.7. $|perf_x h|_t=\{w \in W/w(t) \in perf_x h\}=\{w \in W/w(t-1) \in b(x) \& (w(t-1), w(t)=h\}$ — „conceptul de mulţime de evenimente sau conduite ce conduc la realizarea unor rezultate imediate".

În continuare, în subparagraful 11.1 se expun aproape o sută de concepte derivate ale sistemului. Reproducem cîteva de interes pentru noi:

7. $E=\{q \in Q/qR=\emptyset\}$ este mulţimea terminalelor

8. $Q^-=Q-E$

10. $Q^*=Q-\{q_0\}$

12. $qS \cdot p=q\hat{R}p=(\exists r_0, r_1 \ldots r_n)(r_0 R r_1, r_1 R r_2 \ldots r_{n-1} R r_n)$ unde $r_0=q$, $r_n=p$, $1 \leqslant n \leqslant k$; este relaţia dîndu-ne, dacă plecăm din q_0 o ramură completă din Tr (putînd fi chiar sonata noastră)

13. $q\ In\ p=-(qS \cdot p) \& -(pS \cdot q)$; relaţia în care se va „include" relaţia desemnînd paradigma

14. $qSp=qS \cdot p \vee q\ În\ p$; desemnează nonulterioritatea

17. $qBp=rn(q)<rn(p)$; indică precedenţa

18. $qIp=rn(q)=rn(p)$; stă la baza paradigmei

19. $V=\{(q, p) \in Q^- \times Q^*/qS \cdot p\}$

20. $W=\{(q_0, p) \in \{q_0\} \times E/q_0 S \cdot p\}$

23. a $W^+(q)=\{v \in V/i(v)=q \& e(v) \in qS \cdot\}$; dă deschiderea operaţională din q

24. a $W^-(q)=\{v \in V/e(v)=q \& i(v) \in S \cdot q\}$; indică mulţimea drumurilor încheiate în q

25. $P(v)$=mulţimea vîrfurilor unui drum

26. $A(v)$=mulţimea arcelor unui drum

28. b $W_A=\{w \in W/P(w) \cap A \neq \emptyset\}$; mulţimea drumurilor în care se realizează starea A

28.d $W_H=\{w \in W/A(w) \cap H \neq \emptyset\}$; idem, pentru drumul H

28.e $W_{H[t, t']}=\{w \in W/A(w) \cap H \neq \emptyset \& ((h)(h \in A(w) \cap H) \rightarrow ((q)(q \in P(h) \rightarrow t \leqslant rn(q) \leqslant t'))$; precizează intervalul temporal

30.c $AS \cdot B=\bigcup_{q \in A,\ p \in B} qS \cdot p$; reuniunea tuturor drumurilor formînd „substanţa" gîndirii muzicologului asupra drumului complet $qS \cdot p$ (=sonata)

36. $T_i=\{q \in Q/rn(q)=i\}$, $1 \leqslant i \leqslant k$; ne dă temporal paradigma

42. $C(q, p)=\{r \in Q/r \in S \cdot p \cap S \cdot q\}$; reprezintă predecesoarea comună

Numim *arbore de decizie* o structură $G=(Tr, X, N, b, p)$ unde: 1) Tr este arbore finit cu drumuri de lungime uniformă; 2) X este o mulţime nevidă, finită de agenţi (la noi, se va considera un singur agent: analistul); 3) N este un agent aparte în X, numit agentul-natura sau -şansa (l-am luat oarecum în considerare deja vorbind, după Wright, de raporturile posibil-natural/posibil-deontic); 4) b este o funcţie atribuind fiecărui $x \in X$ o submulţime $b(x)$ din Q reprezentînd situaţiile în care se face o alegere într-o mulţime de alternative; 5) p este o distribuţie de probabilităţi, neinteresînd aici.

Orice submulţime din Q se numeşte stare de lucruri pe G. O acţiune individuală este un element al relaţiei R, $h=(q, q')$ sau $(w(t), w(t+1))$, un drum v sau w fiind o secvenţă de acţiuni individuale. Acţiune generică este orice submulţime H din R. Se mai definesc conceptele de executare şi omitere a unei acţiuni:

$Perf(x, h, w, t)$ ddacă $w(t-1) \in b(x) \& (w(t-1), w(t))=h$ (x tocmai a executat h în w la momentul t)

$Omit(x, h, w, t)$ ddacă $(w(t-1) \in b(x) \& (w(t-1), w(t)) \neq h$

Oricărei stări $A \subset Q$ i se poate asocia un moment t şi un eveniment generic pe G: $|A|_t=\{w \in H/W(t) \in A\}$. Mai reproducem:

10.5.7. $|perf_x h|_t=\{w \in W/w(t) \in perf_x h\}=\{w \in W/w(t-1) \in b(x) \& (w(t-1), w(t)=h\}$ — „conceptul de mulţime de evenimente sau conduite ce conduc la realizarea unor rezultate imediate".

În continuare, în subparagraful 11.1 se expun aproape o sută de concepte derivate ale sistemului. Reproducem cîteva de interes pentru noi:

7. $E=\{q \in Q/qR=\emptyset\}$ este mulţimea terminalelor

8. $Q^-=Q-E$

10. $Q^*=Q-\{q_0\}$

12. $qS \cdot p=q\hat{R}p=(\exists r_0, r_1 \ldots r_n)(r_0 R r_1, r_1 R r_2 \ldots r_{n-1} R r_n)$ unde $r_0=q$, $r_n=p$, $1 \leqslant n \leqslant k$; este relaţia dîndu-ne, dacă plecăm din q_0 o ramură completă din Tr (putînd fi chiar sonata noastră)

13. $q\ In\ p=-(qS \cdot p) \& -(pS \cdot q)$; relaţia în care se va „include" relaţia desemnînd paradigma

14. $qSp=qS \cdot p \vee q\ În\ p$; desemnează nonulterioritatea

17. $qBp=rn(q)<rn(p)$; indică precedenţa

18. $qIp=rn(q)=rn(p)$; stă la baza paradigmei

19. $V=\{(q, p) \in Q^- \times Q^*/qS \cdot p\}$

20. $W=\{(q_0, p) \in \{q_0\} \times E/q_0 S \cdot p\}$

23. a $W^+(q)=\{v \in V/i(v)=q \& e(v) \in qS \cdot\}$; dă deschiderea operaţională din q

24. a $W^-(q)=\{v \in V/e(v)=q \& i(v) \in S \cdot q\}$; indică mulţimea drumurilor încheiate în q

25. $P(v)$=mulţimea vîrfurilor unui drum

26. $A(v)$=mulţimea arcelor unui drum

28. b $W_A=\{w \in W/P(w) \cap A \neq \emptyset\}$; mulţimea drumurilor în care se realizează starea A

28.d $W_H=\{w \in W/A(w) \cap H \neq \emptyset\}$; idem, pentru drumul H

28.e $W_{H[t, t']}=\{w \in W/A(w) \cap H \neq \emptyset \& ((h)(h \in A(w) \cap H) \rightarrow ((q)(q \in P(h) \rightarrow t \leqslant rn(q) \leqslant t'))$; precizează intervalul temporal

30.c $AS \cdot B=\bigcup_{q \in A,\ p \in B} qS \cdot p$; reuniunea tuturor drumurilor formînd „substanţa" gîndirii muzicologului asupra drumului complet $qS \cdot p$ (=sonata)

36. $T_i'=\{q \in Q/rn(q)=i\}$, $1 \leqslant i \leqslant k$; ne dă temporal paradigma

42. $C(q, p)=\{r \in Q/r \in S \cdot p \cap S \cdot q\}$; reprezintă predecesoarea comună

43. $c(q, p) = \{s \in C(q, p) / (r)(r \in C(q, p) \mid\!\rightarrow rn(s) > rn(r))\}$; se precizează cea mai apropiată stare s predecesoare comună

44.a $KD((q, p), s) = \{(q, p) \in Q^* \times Q^* / \exists s(sRp \,\&\, sRq)\}$; dă predecesoarea imediată

44.c $KS((q, p), s) = \{(q, p) \in Q^* \times Q^* / \exists s(s \in C(q, p)) \,\&\, rn(q) = rn(p)\}$; s este predecesoare simetrică

44.d $KNS((q, p), s) = \{(q, p) \in Q^* \times Q^* / \exists s(s \in C(q, p)) \,\&\, rn(q) \neq rn(p)\}$; s este stare predecesoare nesimetrică (asupra conceptelor pragmatice, axiomaticii și teoremelor sistemului nu mai insistăm).

Sistemul M° se bazează pe interpretarea modală a relațiilor R, $S\cdot$, In și S unde qRp se transcrie $M^1(q, p)$, $qS\cdot p \underline{\circ} M(q, p)$, $q\ In\ p \underline{\circ} -M(q, p) \,\&\, -M(p, q)$, $qSp \underline{\circ} M(q, p) \vee -M(q, p) \,\&\, -M(p, q)$. Sistemul permite descrierea conceptului foarte important de *control acțional*, la care vom recurge.

Sistemul MSAM se bazează pe o teorie logică diadică a modalităților acționale unde condițiile și stările finale sînt stări generice pe un arbore acțional, definirile modalităților fiind date plecînd de la elemente primare de teoria mulțimilor: operații cu mulțimi. Există două căi izomorfe. Iată prima cale (legăturile spre a doua sînt la vedere): „Fie C o clasă de circumstanțe astfel încît $C \subset Q^-$ și fie $W^{n+}(C)$ deschiderea operațională de ordin n a mulțimii $C[\ldots]$ Vom spune că *în circumstanțele C este posibilă mulțimea de secvențe acționate* V_1, $M^n(C, V_1)$, dacă și numai dacă V_1 intersectează cu deschiderea operațională de ordin n a mulțimii C"[10]

1.1 și 1.2 $M^n(C, V_1) = [V_1 \cap W^{n+}(C) \neq \emptyset] = (\exists v)(v \in V_1 \,\&\, v \in W^{n+}(C))$

O definiție a necesității acționale diadice: $L^n(C, V_1) = W^{n+}(C) \subset V_1$. Ne reamintim că relația R „admite" extinderile (șapte după C. Popa) la S, S. R^s etc. Notînd prin $\mathcal{R}$ o variabilă pe mulțimea tipurilor de extinderi ale R și definind $C\mathcal{R} = \bigcup_{q \in C} q\mathcal{R}$, se definește *posibilul acțional condițional*:

1.6. $M_{\mathcal{R}}(C, B) = C\mathcal{R} \cap B \neq \emptyset$ unde $M_{\mathcal{R}}$ este functorul pentru acțional posibil în sensul relației $\mathcal{R}$, C=circumstanțele acțiunii, B=variabilă pentru starea generică accesibilă, formula putînd fi rescrisă:

1.7. și 1.8. $M_{\mathcal{R}}(C, B) = (\exists q)(\exists q')((q \in C) \,\&\, (q' \in B) \,\&\, (q\mathcal{R}q')) = (\exists v)((v \in V) \,\&\, (i(v) \in C \,\&\, (e(v) \in B) \,\&\, (i(v) Re(v)))$

Pentru imposibil acțional avem (1.9.) $-M_{\mathcal{R}}(C, B) = C\mathcal{R} \cap B = \emptyset$ și pentru necesar, altfel scris (1.12.) $L_{\mathcal{R}}(C, B) = C\mathcal{R} \subset B$. A și B fiind mulțimi din Q, deci stări generice pe G, negația se poate particulariza la o clasă de succesori: (1.10b) $\neg C\mathcal{R}B = C\mathcal{R} - B$, fiind definită astfel o complementară localizată. Se pot introduce acum și alți functori modali dintre care reținem posibilul omisiv (= facultativ acțional):

1.13. $F_{\mathcal{R}}(C, B) = M_{\mathcal{R}}(C, \neg B)$

În capitolul VI, §6, se formulează *Cuantificarea logicii diadice a modalităților acționale*:

6.1. $M_1(C, B) = (\exists q)(\exists p)(q\mathcal{R}p) = C\mathcal{R} \cap B \neq \emptyset$
6.2. $M_2(C, B) = (q)(\exists p)(q\mathcal{R}p) = C \subset \mathcal{R}B$
6.3. $M_3(C, B) = (\exists p)(q)(q\mathcal{R}p) = \exists p(C \subset \mathcal{R}p)$
6.4. $M_4(C, B) = (p)(\exists q)(q\mathcal{R}p) = B \subset C\mathcal{R}$
6.5. $M_5(C, B) = (\exists q)(p)(q\mathcal{R}p) = \exists q(B \subset q\mathcal{R})$

---

[10] C. Popa, op. cit. p. 258.

6.6. $M_6(C, B) = (q)(p)(q\mathcal{R}p) = [(C = \mathcal{R}B) \& (B = C\mathcal{R})]$, construcțiile continuînd încă considerabil (se mai dă un important sistem de implicații).

V. Controlul acțional muzicologic. Să folosim acum noțiunile introduse. Vom prezenta mai întîi cîteva criterii primitive de recunoaștere acusmatică a temei q, avînd loc dacă 1)q admite integrarea într-o paradigmă variațional-ornamentală (căreia îi corespunde, ca preimagine, o descriere de stare) 2)q admite criterii de comparație relevante semantic (oferind informației despre $\mathcal{P}(U^{sf})$) prin intersecția paradigmelor, 3)q admite un „tratament" sintagmatic astfel încît fixarea variabilelor într-o funcție logică descriind o sintagmă de acte discursive determină, prin raportare la context, criterii de relevanță acusmatică; 4)q admite variante de verbalizare de tipul, să zicem, masculin/femenin, concis/liric relevante în sonată, 5)q este din punct de vedere stilistic enescian corectă etc. Pentru recunoașterea acusmatică primitivă a $So(\beta)$ plecăm de la definirea sonatei, prin $MSAM$, ca $L_{so}^{R^k}(C, B)$, unde $B \subset E$. Pentru $Ac(\ldots(Ip(q)))$, plecăm de la experiența că, în sonată, distingem segmente expozitive și dezvoltătoare. Pe primele le modelăm prin $M_{ip}^{R^n}(C, B)$, pe celelalte prin $L_{ip}^{R^n}(C, B)$, unde $n < k$[11]. Aceste primare observații reprezintă reguli în $N-Tr$ observînd că însăși o descriere clară a lor, în anumite porțiuni în $N-Tr$ (în Dezvoltare față de Expoziție de pildă) e problematică, fapt peste care trecem însă. Facem acum o observație importantă: în sonata enesciană, sintagmaticul are preeminență în fața paradigmaticului; dacă vom întîlni deci, în $P-Tr$, o temă q' acolo unde, după $N-Tr$, trebuia să găsim q și $q \cap q' = \emptyset$ sau $\neq \emptyset$,[12] avem motive să nu renunțăm la considerarea formei ca sonată. Se știe că analiza ia în considerare o multitudine de variante ale unei teme cînd trebuie să decidă în ce măsură integrarea ei în arhitectura „cerută" de $N-Tr$ este perti-

---

[11] Am putea încerca unele apropieri a ideilor introduse de ceea ce se înțelege, în lingvistică, prin proiectivitate. Astfel, $L_{ip}^{R^n}$ pare a se apropia (pentru definirea termenilor, vezi Solomon Marcus, *Poetica matematică* p. 175—181, Ed. Academiei 1970) de proiectivitatea monotonă (eventual de proiectivitatea în sensul lui Lecerf și Ihm sau de cvasiproiectivitate) în timp ce $M_{ip}^{R^n}$ pare a fi apropiat de proiectivitatea în sensul lui Šreider. Problema este foarte complexă și discutabilă (v. și Solomon Marcus, Edmond Nicolau, Sorin Stati, *Introducere în lingvistica matematică*, p. 97—105, Ed. Științifică 1966) și nu insistăm asupra ei întrucît ne va preocupa aici un alt tip de dependență-subordonare.

[12] Am putea oferi și o definiție operațională pentru asemenea cazuri, pe care le putem numi cazuri de „individuație versatilă". Considerăm o secvență de acțiuni individuale $pR''q'R''r$, putînd fi gîndită și ca $pR'' \ldots R''q' R'' \ldots R''r$, notată v (= drum de lungime oarecare), putînd fi gîndită și ca acțiune generică H; R'' este relația „succesor imediat" prin care marcăm faptul că textul muzical se desprinde de cerințele (traseul) din N-Tr. *Individ* (v) = în condițiile $[W^{R''n+}(p) \cdot W^{R''n-}(r) \neq 0]$ și $[P(v) \in pM \& i(v) = p \& p \in b(x) \& M(p, Perf(x, v)) \& M(p, Omit(x, v))] \cdot |perf_x v|_i \rightarrow P(v) \not\subset N\text{-}Tr \cdot P\text{-}Tr \& P(v) \subset (N\text{-}Tr \cup P\text{-}Tr)$.

Aici, $b(x)$ și functorul M se referă la compozitor și, cînd ne referim la incluziunea lui $P(v)$ în X-Tr, ne referim bineînțeles la incluziunea în mulțimea punctelor alcătuind respectivii arbori. Revenind la definiție, «*Individ*» este predicatul de definit, «v» este „obiectul" asupra căruia se cercetează aplicarea predicatului, «$|perf_x v|_i$» este operația de testare în condițiile specificate (unde distingem condiții obiective, structurale și condiții privind subiectivitatea auctorială) iar «raporturile de incluziune finale» sînt rezultatele îndreptățind aplicarea predicatului (*Individ*) la „obiect" (v). Interesant de observat e că, la Enescu, cel mai des îndepărtarea de N-Tr se face cu un singur pas, urmat de o revenire imediată, deci $pR''q'$ $R''r$ ($q' \notin N$-Tr); aceasta ar putea fi o mărturie indirectă privind modul de exercitare al acelei modalizări auctoriale de care vorbeam, mai sus.

nentă. De aceea, am folosit simboluri pentru stări generice (unde qIq', determinată prin T_q^0), ele reprezentînd la noi paradigme, variaționale sau nu, unde q' din P--Tr este un „caz special", fiind cel mai firesc de gîndit $KS((q, q'), p)$. Nu e deci lipsit de sens să considerăm partitura ca drum complet w (notat aici $P-Tr$) în Tr, „în jurul căruia" construim $CS \cdot B$, cu $P-Tr$, $N-TR \subset CS \cdot B$. Aceasta se sprijină pe un concept important, modelat după cel de *control acțional* și privește gradul în care analistul „stăpînește" întreg materialul și consecințele unei îmbunătățiri ale acestui control interpretate în termeni semnificativi ai formei. Iată definițiile pentru controlul direct exercitat de agentul x asupra stării q, respectiv acțiunii elementare h:

13.9. $Con_a(x, q) = \exists p(p \in Q^- \cap Rp) \,\&\, (p \in b(x)) \,\&\, M_x^1(p, q) \,\&\, M_x^1(p, -q)$

13.12. $Con_d(x, q, h) = P(h) \in qM_1 \,\&\, i(h) = q \,\&\, q \in b(x) \,\&\, M^1(q, Perf(x, h)) \,\&\, M^1(q, Omit(x, h))$

Atrage atenția faptul că definițiile sugerează „stăpînirea" întregii paradigme acționale: x poate ajunge în q și în ^-q, respectiv poate săvîrși și omite h. Putem extinde aceasta spunînd că o primă cerință a relevanței muzicologice presupune cunoașterea paradigmei determinate prin T_q^0. Afirmînd însă că sintagmaticul deține supremația, se cere descrierea unui mecanism pentru această primordială condiție. Preluăm o idee a lui Wright[13] și vom considera respectiva funcție ca expresie a formei sonată astfel încît paradigma B (respectiv imaginea unei lumi posibile prin f) este partiționată în $[q_a]$ pentru care nu are loc $L_{so}^{R^k}$ (C, B) și în $[q_b]$ pentru care are loc $L_{so}^{R^k}$ (C, B); bineînțeles, respectăm restricția privind folosirea numai a actelor discursive corecte stilistic enescian. Consecința este limpede: pentru a putea hotărî apartenența actului discursiv q' din $P-Tr$, controlul trebuie extins pe orizontală de la M^1 la M^k după o primă extindere pe verticală, de la q la starea generică B (v. concept 13.10.) și de la acțiunea elementară h la acțiunea generică H condiționată de presupunerea stărilor generice C și B (v.13.13.).

Să combinăm cele două perspective: cea sintagmatică e prioritară și anticipăm că satisfacerea lui $L_{so}^{R^k}$ va influența-determina satisfacerea lui $L_{ip}^{R^n}$ și $M_{ip}^{R^n}$. Perspectiva paradigmatică oferă trei subclase incluse strict în $[q_b]$ și posibil disjuncte: $[q_c]$ ale cărei elemente alcătuiesc o paradigmă variațional-ornamentală ($Pe(x)$ se păstrează; aceste cazuri ne vor interesa mai puțin); $[q_d]$ pentru care $q \cap q' \neq \emptyset$, obținînd o paradigmă variațională de caracter; $[q_e]$ pentru care $q \cap q' = \emptyset$, obținînd o paradigmă oarecare. Ideea atrage o discuție în perspectiva inducției: observăm că putem formula un raționament prin *modus tollendo-ponens* care, pentru a fi corect, cere ca disjuncția să fie completă. Rezolvăm aceasta deplasînd problema spre descrierea $L_{so}^{R^k}$ și considerînd cardinalul clasei $[q_a]$ ca fiind infinit, înlăturînd deci dificultățile generalizării logice și presupunînd că, în $[q_b]$, nu mai există alte subclase în afara celor

[13] „Să considerăm acum funcția «$M(s_i T(-Is_j))$». Putem folosi această funcție pentru partiționarea clasei celor 2^n descrieri de stare (reamintim că noi am preluat în text termenul lui Wright în cu totul alt sens) în două subclase. Prima subclasă este compusă din descrierile de stare care satisfac funcția, cu alte cuvinte care, ori de cîte ori descrierea de stare ocupă locul argumentului, transformă funcția într-un enunț, exprimînd o Propoziție adevărată. A doua subclasă este alcătuită din acele descrieri de stare pentru care funcția nu este satisfăcută" (st. cit. p. 154).

enumerate. Evident, problema e a formulării criteriilor de (i) relevanță[14] pe marginea așa-numitului „postulat al cunoașterii complete" (nu insistăm aici). Să încercăm o descriere a mecanismului de decizie din perspectiva verticalei, exprimînd repercursiunile pe care o substituție a lui q prin q' le poate avea asupra interpretării. Plecăm de la unele concluzii, pe marginea *MSAM...*" ceea ce este acțional necesar pentru o circumstanță gen este acțional necesar pentru o circumstanță specie. Cu alte cuvinte, restrîngerea condițiilor conservă caracterul acțional necesar al stării condiționate sau al stării succesor [deci, necesarul este proprietate ereditară]. Dimpotrivă, posibilitățile acționate nu se conservă decît prin trecerea de la specie la gen [posibilul e proprietate ancestrală] și nu prin restrîngerea de la gen la specie"[15] Primul aspect este exprimat de Axioma 4: $C \subset D \rightarrow (L(D, B) \rightarrow L(C, B))$ pe care o regăsim și sub forma silogistică $L(D, B), C \subset D \vdash L(C, B)$, al doilea de Teorema 71: $M(C, B) \vee M(D, B) \equiv M(C \cup D, B)$, de asemenea, prezentată și sub forma $M(C, B) \vdash M(C \cup D, B)$. Am dat exemple privind „starea condiționată", ele fiind valabile și pentru „starea succesor" asupra căreia vom opera mai departe. Ce este în muzică genul și ce este specia? Fără argumentație, înțelegem prin *specie* orice ocurență, după definiția preluată de la Carnap, compatibilă după diverse reguli cu $N-Tr$ (înțeles aici numai ca schemă de relații de dependență) în timp ce *genul* va reprezenta conștientizarea faptului că q' aparține aceleiași paradigme astfel încît trecerea specie-gen, B la $B \cup A$, va reprezenta considerarea (în conștiință a) reuniunii paradigmelor actelor discursive q și q'[16] Am observat însă posibilitățile $q \cup q' \neq \emptyset$ și $q \cup q' = \emptyset$. Să începem cu primul caz. Într-un segment expozitiv, conform ancestralității, vom avea o menținere a $M_{ip}^{R^n}$; acesta va fi însă „mai slab", putînd fi exprimat, prin cuantificarea modalităților diadice, prin citirea recurentă a unor perechi $M_n \rightarrow M_m$ legate prin functorul implicației, cu condiția $KS((q, q'), p)$ cu $q, q' \in B$, $p \in C$, exemplele cele mai intuitive fiind cele „inversînd" sensul funcțiilor $M_4 \rightarrow M_1$, $M_5 \rightarrow M_1$ unde primul termen al implicației originale e alcătuit din supramulțimea $C\mathcal{R}$ și $B \subset C\mathcal{R}$ respectiv $B \subset q\mathcal{R} \subset C\mathcal{R}$. Într-un segment dezvoltător, operează Teorema 2(*MSAM*): $L(C, B) \rightarrow M(C, B)$, fapt în acord cu analiza de formă punînd în evidență, în asemenea cazuri, așa-numitele „episoade" (o consecință ancestralității e aceea că, pentru a putea păstra modalizarea prin $L_{ip}^{R^n}$, e necesar ca substituția să fie astfel făcută încît să fie exprimată prin $q' = q$ în termeni variaționali-ornamentali — sau $q' \subset q$ ca trecere gen-specie, fapt relevînd intuitiv că păstrarea Normei Dezvoltării este extrem de „pretențioasă").

Să încercăm gruparea ambelor aspecte, modal și sintactic, într-un singur schelet logic. Folosim sistemul teleologic cu agenți SX^* unde S este „functor teleologic" și se citește „starea în care este adevărat p este scop al agentului de

---

[14] Vezi Teodor Dima, studiul *Controversele inducției* în volumul colectiv *Direcții în logica contemporană*, Ed. Științifică, 1974.

[15] C. Popa, op. cit., p. 272.

[16] Iată o idee avînd darul să lămurească întrucîtva, venind dintr-un domeniu vecin ca preocupare, această neobișnuită situație. „Una din definițiile operei de artă poate fi deci aceasta: un obiect material produs printr-o praxis specifică (acțiunea artistică) și care suportă un «consum» specific ce o lasă intactă în materialitatea ei, *îmbogățind-o* (subl. ns.), în schimb, într-un plan pe care l-am putea numi cel al nonmaterialității ei" (Irina Mavrodin, *Poietică și poetică* p. 161, Ed. Univers 1982).

referință"[17]. Pe baza lui introducem $Jp = -S-p$[18] exprimînd tolerabilitatea teleologică. X, Y și T sînt mulțimi de agenți. La noi, S va primi valorizările L și M iar X, Y și T precum și raporturile dintre ele vor reprezenta paradigmele din $N-Tr$ și $P-Tr$ precum și raporturile dintre ele pentru care am impus însă $KS((q, q'), p)$. Ne interesează Teorema 4: $SXp \rightarrow SX \cup Yp$ și Teorema 5: $SXp \rightarrow JTp$ (X și T sînt mulțimi/paradigme disjuncte). Valorizînd pe S prin M obținem clar rezultatele descrise mai sus pe marginea Expoziției. În cazul disjuncției complete $T5$ semnalează că, valorizînd pe S prin $M_{ip}^{R^n}$, va exista o treaptă mai slabă J, reprezentînd tolerabilitatea în cazul substituției cu condiția respectării adecvării stilistice (sînt idei la care revenim) în timp ce printr-o valorizare a lui S prin $L_{ip}^{R^n}$, acesta va trece în $M_{ip}^{R^n}$ astfel: pentru $C \subset C\mathcal{R} = L_{ip}^{R^n}(C, B)$, putem imagina o parte B_1 a lui $C\mathcal{R}$ pentru care $B_1 \cap CR \neq \emptyset$ (tot atît de posibil fiind însă și cazul intersecției vide); sîntem din nou deci în domeniul episoadelor Dezvoltării.

Cele expuse detaliază de fapt Corolarul la Th2 formulat de Birnbaum, specificînd că două „propoziții bipolare plurimodale" sînt echivalente dacă indicii modusului (cel superior determină valoarea modalității, cel inferior calitatea modusului: asertoric, deontic etc.) sînt egali. La noi, drumul a fost invers, specificîndu-se cazurile pentru care nu intervin modificări în virtutea regulilor sonatei. E aplicabilă de asemenea și distributivitatea specificată prin SchAxC1: (cu notație modificată) $So(Ip\ Ip'(q))) = So(Ip * Ip'(q))$, pentru care să dă o matrice specificînd valorile modalităților anterior și ulterior efectuării operației. Rezultatele ar fi însă banale întrucît pornisem de la premisa, mărturisită cînd am spus că X cunoaște un singur agent, că analistul este „*unic*".

VI. Despre dependență în N—Tr. Să încercăm acum o descriere a formei de sonată cu Reexpoziție concluzivă din perspectiva $N-Tr$, spunînd de la început că acest tip particular de formă, cuprinzînd oarecum și ideea de sonată ciclică, se pretează cel mai bine tipului de analiză încercat aici tocmai din perspectiva acelei finalități pe care, altundeva, încercasem să o explicăm ca o concretizare a raționamentului ipotetic ca idee transcendentală kantiană. Cu alte cuvinte, orice q' din $P-Tr$ pe care o reîntîlnim în final este un nou sprijin în privința categorisirii formei noastre ca sonată pentru că, în felul cum o concepem, aceasta pretinde „aglomerarea" tuturor temelor într-o ultimă Reexpoziție, despre care e greu de spus dacă se modalizează prin $M_{ip}^{R^n}$ sau $L_{ip}^{R^n}$ dar e ușor de spus că permite, pentru ceea ce se află la stînga, să afirmăm $Ac(So(K))$ tot așa cum e posibil ca, privind de la stînga la dreapta, să încercăm să descoperim o măsură în care această Reexpoziție finală este determinată.

---

[17] Vezi C. Popa op. cit. cap. IX, § 1, 2 și 3 pentru definirea conceptului de scop și a teleologicii elementare, cap. XI, § 6 pentru descrierea sistemelor teleologice cu agenți Sx, SX și SX^*, cap. VII, § 11 pentru descrierea amănunțită a sistemelor deontice cu agenți Dx, și DX^* izomorfe cu sistemele Sx, SX și SX^*.

[18] Nu se creează aici, credem, o ambiguitate privind înțelegerea logicilor de tip modal după Birnbaum (considerînd modalitățile unui modus ca expresii bipolare: necesar / imposibil, respectiv interpolare: posibil, astfel încît definirea lor prin negație, deci introducerea unui alt modus, ar conduce la confuzii și paradoxuri) și a celor pe care se sprijină cartea lui C. Popa. Indiferent de definiția lui J, un lucru e clar: cei doi poli ai unei „sfere" bipolare modal-teleologice sînt S, respectiv E, între care J poate fi valorizat ca modalitate interpolară, fapt în acord cu intuiția noastră.

O paranteză e necesară. Taxonomia muzicală, se știe, este primul pas spre o înțelegere mai profundă a sensului creației și simptomatic e faptul că cele mai temeinice lucrări de acest fel folosesc texte muzicale simplisime. Muzica enesciană ne oferă însă o șansă unică și ea trebuie îmbrățișată nu fără *partipris*-urile la care renunță Ruwet, de pildă, cînd îl analizează pe Debussy, ci cu acele „idei preconcepute" pe care le-am tot subliniat cu fiecare nouă regulă dată în $N-Tr$. Această „metateorie" se bazează pe acest tip de formă și fapt e că, la Enescu, aproape fiecare temă (făcînd abstracție de acel gen de travaliu, numit „dezvoltare continuă") se regăsește într-un final apoteotic, dacă nu reprodusă integral atunci cel puțin prin celule melodice și/sau ritmice, influențe melismatice asupra altor teme etc. În pofida numeroaselor excepții făcînd ca imprevizibilul să domnească dacă închidem ochii și mergem „pas cu pas" de la stînga la dreapta, în realitate trebuie să ținem ochii larg deschiși și să-i ațintim de la început la dreapta, asupra ultimei Reexpoziții; vom avea surpriza să constatăm că partitura e redevabilă unei generoase forme, la rîndul ei cadru pentru un model discret-temporal pretîndu-se bine la modelarea acelor raporturi de dependență care nu pot fi lăsate deoparte chiar și numai dacă ne gîndim la fantastica „versatilitate" a substanței sonore enesciene.

Am afirmat anterior că, dacă identificăm pe $N-Tr$ cu o ramură $w=pRqR...Re$ și $e\in E$ iar, în $P-Tr$, am verificat pe p și pe e și observăm că $q'\in P-Tr$ este considerabil diferit de $q\in N-Tr$, dacă $W^{+}(p)\subset W^{-}(e)$, atunci putem „omologa" și pe q'. Propunem acum unele scheme de dependență profitînd de această considerabilă înlesnire dată de „certitudinea" din E (simbolul pentru Reexp. finală ale cărei *teme* le vom nota $e_1, e_2...e_i...e_n$, ele fiind cel mai des substanțial cvasiidentice cu cele din restul întregii sonate, segment notat O, avînd ca elemente *ocurențe*, notate $o_1, o_2...o_i...o_n$). Preluăm și adaptăm aici unele idei de descriere matematică a dependenței, aplicată la sociologie.[19] Vom afirma că, în E, sînt prezente *toate* temele expuse (ocurente) în $O(=Q^{-}$ în $Tr)$, considerate, prin simplificare, deocamdată în suprapunere virtuală: chiar dacă unele sînt cvasiabsente, ele se lasă semnalate prin celule, influențe armonice etc. Temele se lasă ordonate printr-o relație de preordine parțială în mai multe șiruri unde distingem *teme principale* — prin definiție, temele care au fost ocurențe principale (cel mai des temele întîi) în părțile întregii forme. Relația de preordine determină submulțimile $E_1, E_2...E_n$, fiecare conținînd, ca cel mai mic element, o singură temă principală; deocamdată, relațiile între temele principale nu interesează dar fapt e că, la Enescu, va exista o temă principală favorizată, de obicei ocurența principală a primei părți. Relația de preordine poate fi determinată de următoarele *criterii*: valorizarea ocurențelor la nivelul părților sonatei (de pildă, tema a II-a>tema punții); numărul de ocurențe efective (cu cît au apărut mai des, în diverse ipostaze, cu atît sînt mai importante ca teme în E); ordinea în timp; pregnanța melodic-ritmică; gradul de întruchipare în E (expusă efectiv sau numai prin frînturi, aluzii etc.); posibilitatea de a subsuma respectiva temă unei paradigme variaționale principale a piesei; etc. Vom simplifica deocamdată enorm realitatea considerînd că fiecare parte aduce

[19] Carlos A. Mallmann, Solomon Marcus, studiul *Informație empirică și constructe teoretice în studiul nevoilor umane (I)* în volumul colectiv *Metode matematice în problematica dezvoltării*, Ed. Academiei 1982. De remarcat este faptul că acest studiu și următoarele două, dezvoltîndu-l, țintesc spre descrierea unor algoritmi și programe de calculator în scopul optimizării, prin medicamentație, a relației stare de boală-nevoie-dorință-satisfacere-individ. Dăm această informație spre a sugera diversitatea aplicabilității matematicii în cele mai diverse domenii de civilizație.

material nou, forma fiind, dacă luăm ca model scheletul tripartit pentru fiecare parte, ABA, CDC, EFE, GHG+Reexp. concluzivă.

Construim, modificînd ideile și notația originale, aplicația $g: O \rightarrow \mathcal{P}(E)$; și, după st. cit., introducem *axioma utilității*: pentru orice o în O, $g(o)$ este nevidă, și *axioma de completitudine*: pentru orice temă e în E, există cel puțin o ocurență o în O astfel încît $g(o)$ conține pe e — axiome suprapunîndu-se cu cerințele tipului particular de formă, descrise mai sus. Nu luăm deocamdată în considerare revenirile alcătuind Reexpozițiile părților. Autorii citați definesc *dependența* astfel (modificăm aici notația): „Vom spune că nevoia o_2 este *dependentă* de nevoia o_1 dacă orice stare de boală evitată prin satisfacerea lui o_2 este de asemenea evitată prin satisfacerea lui 0_1. Pe scurt, aceasta înseamnă că $g(o_2) \subset g(o_1)$"[2] Cum pot fi aplicate muzical aceste idei? Am preferat forma originală a aplicației întrucît, față de bijecția $g': O \rightarrow E$, care e evidentă în acest model extrem de simplificat, elementele din $\mathcal{P}(E)$ sînt deja constituite după criteriile expuse; luăm deocamdată ca manevrabilă numai determinarea temelor principale. Vom spune că $g(O_j) \subset g(O_i)$ ddacă $E_j \subset E_i$ unde E_i reprezintă mulțimea ocurențelor (sau o parte a ei) dintr-o parte a piesei acum „recapitulate" și transformate într-un șir, E_i trebuind să-l conțină pe e_1 (ceea ce ne trimite la intensiunea aplicației g); cu alte cuvinte, orice mulțime, alcătuită arbitrar, a ocurențelor unei părți a piesei este dependentă de mulțimea tuturor ocurențelor respectivei părți. O mulțime O_i este numită *independentă* dacă nici o ocurență o_i nu e dependentă față de complementara lui O_i în O; în felul în care am dat $N-Tr$, e clar că fiecare mulțime de ocurențe a unei părți este independentă deoarece nu există o_i care să reapară în celelalte părți ale piesei, cu excepția Reexp. finale. Se mai definește *completitudinea* unei mulțimi O_i dacă orice $o_j \notin O_i$ este dependentă de O_i; aceasta revine la introducerea unei ordonări în E între temele principale. Se numește *nucleu* în O o mulțime independentă și completă. Presupunînd făcută acea ordonare a temelor principale în E este nucleu acea mulțime O_i avînd ca imagine prin g' tema *prim-principală* e_i întrucît nici o ocurență o_i din O_i nu e dependentă față de complementara ei în O iar toate celelalte ocurențe sînt dependente de O_i în virtutea ordonărilor și supraordonărilor din E (vom numi ocurență principală sau prim-principală acea ocurență substanțial asemănătoare cu o temă principală sau prim-principală).

Construim acum $h: E \rightarrow \mathcal{R}(O)$ și, analog sugestiilor din st. cit., care introduc o relație de prioritate între nevoi în vederea evitării unei stări de boală, vom defini o relație de ordine parțială *de prioritate* în $h(e)$ notată $\underset{e}{\rightarrow}$, și vom înțelege că, dacă e este temă principală, are loc $o_1 \underset{e}{\rightarrow} o_2$ după criteriul: o_1 apare în timp înaintea lui o_2, fapt traductibil prin $L(o_1, o_2)$ întrucît este reprezentarea regulii principale a formei sonată, lucru ce nu contrazice $M^{R^n}_{i,p}(C, B)$ deoarece avem definiția (conform 1.2.$MSAM$) $M^n(C, V_1) = \exists v(v \in V_1 \ \& \ v \in W^{n+}(C))$. Dacă faptele sînt clare pentru tema principală e_1 din E_1, ele nu sînt pentru celelalte teme din E_1; le vom limpezi întrucîtva pe parcurs. Definim mai întîi *dependența strictă* astfel: $g'(O_1) \subset g'(O_2)$ și pentru orice e din $g'(O_2)$ avem $o_1 \underset{e}{\rightarrow} o_2$. Definim *dependența semistrictă* (bazată pe o relație de prioritate slabă) astfel: $g'(O_1) \subset g'(O_2)$ și pentru cel puțin o temă e_i din $g'(O_1)$ avem $o_1 \underset{e_i}{\rightarrow} o_2$ în timp ce pentru fiecare temă din $g'(O_1)$, alta decît e_i, o_1 și o_2 sînt necomaparabile din punctul de vedere al relației $\underset{e}{\rightarrow}$.

---

[20] Carlos A. Mallmann, Solomon Marcus, st. cit. p. 22.

Să vedem în ce măsură cele două tipuri de dependenţă descrisă sînt compatibile cu modelul nostru. Dependenţa strictă presupune în linii mari o ordine strictă în E astfel încît ceea ce e valabil pentru e_1 să devină valabil pentru orice temă din E_i; lucrul e greu plauzibil în primul rînd deoarece criteriile de ordonare prioritară din O nu sînt echivalabile perfect cu cele din E (de pildă, nu e obligatoriu ca ocurenţele să apară în ordinea descrescătoare a pregnanţei, criteriu considerat pertinent în E). Mai adecvată este dependenţa semistrictă întrucît temele principale sînt date prin definiţie şi corespunde lui $N-Tr$ faptul de a avea cel puţin $o_1 \underset{e}{\rightarrow} o_2$ pentru e_1 (=temă principală). Deci, considerînd O_i şi E_i substanţial cvasiasemănătoare, dependenţa simplă practic se orientează numai după e_1 (fapt sugerat prin alcătuirea lui g) întrucît ştim numai că criteriile de ordonare din O_i şi E_i diferă, neavînd însă suficiente date pentru a determina efectiv şirurile respective. Prioritatea, ca „tălmăcire" a $L(O_1, o_2)$ aduce date ordonatoare noi. Întrucît însă, în E_i nu am aplicat efectiv criterii de ordonare, are sens să vorbim numai de dependenţă semistrictă; în schimb, prioritatea poate ordona toate ocurenţele din O_i dacă ştim că $g'(o_1)=e_1$, ceea ce ne îndeamnă să scriem $o_i \underset{e}{\rightarrow} o_j$ chiar dacă o_i, $o_j \neq o_1$ dacă o_i, $o_j \in O_i$ şi O_i este mulţimea preimaginilor lui E_i prin g'. Ce ne arată $P-Tr$? Vedem că E este decompozabilă în $E_1, E_2 \ldots E_n$, juxtapuse, unde definim fiecare E_i ca suprapunere a unor teme diverse (dintre care una este temă principală) nu obligatoriu ca foste ocurenţe ale aceleiaşi părţi de lucrare. Aceasta ne îndeamnă să construim lanţul priorităţilor astfel încît, dacă e nevoie, să depăşească graniţele părţilor piesei.

Introducem acum, pentru $N-Tr$, avînd în vedere şi reexpoziţiile părţilor, funcţia $i:Co \rightarrow Ce$, unde Co=concretizările (sintaxele) ocurenţelor, Ce=concretizările temelor (parţial, i lucrează cu elemente „desubstanţializate" muzical), i nemairespectînd axiomele utilităţii şi completitudinii: în E nu întîlnim suprapuneri-dublaje ale aceleiaşi teme, dublu ocurentă în O. Se cer deci formulate criterii pentru care $i(co)=ce$(co şi ce sînt elemente ale Co, respectiv Ce). Empiric observăm 1) în E, temele primesc asemenea înfăţişări încît imbricarea lor e posibilă; 2) cele mai adecvate co par a fi cele din segmentele dezvoltătoare, fapt justificînd termenul de Dezvoltare finală înlocuindu-l frecvent pe cel folosit aici. Construim bijecţia $j:Co \rightarrow Cee$ unde Cee conţine toate co_i din Co, preimagini prin j; distingem Exp-Cee şi $Dezv$-Cee, intersecţia lor, nevidă la Enescu, dînd Ce unde însă elementele din $Dezv$-Cee sînt mai bine reprezentate. Alt element propulsîndu-ne în cercetare este mulţimea CoV, a concretizărilor autoreferenţial-versatile. Gîndim acum bijecţia $j':CO \rightarrow CE$ unde CO=mulţimea tuturor paradigmelor variaţionale posibile pentru fiecare o_i din O, deci, CoV, $Co \subset CO$ (cov din CoV sînt mai bine reprezentate, prin j, care este restricţie a lui j', în Exp-Cee), CE=mulţimea aceloraşi acte discursive avînd $rn(k)$, deci Ce, $Cee \subset CE$. Întrucît E nu are, după $N-Tr$, o dimensiune temporală, e logic să ordonăm CE după criterii variaţionale, toate e_i din E fiind acum egale: distingem deci părţi CE_i ordonate variaţional unde distingem capete de paradigmă. Observaţia $|Co| > |Ce|$ e hotărîtoare pentru structurarea lui CO, pe care îl „creionasem" deja în discuţia pe marginea controlului muzicologic. Înainte de a-l structura conform sugestiilor variantelor partiturii enesciene, să încercăm o traducere a ideilor introduse în limbaj acţional. Ne reamintim observaţia că, odată ajunşi în p şi întîlnind q', conform „elasticităţii" $N-Tr$, trebuie să-l reîntîlnim pe q' în final. Demersul acusmatic va fi deci un demers activ, „desco-

perind" (frînturi de) realitatea pas cu pas. Are sens deci să îi asociem un model de „arbore în creştere".

VII. Noi date acţionale: sistemul GM°[21] Un *arbore în creştere* Tr' este o extensie a unui arbore Tr, definit printr-o structură $(Q', q_0', R', k', rn', T')$ satisfăcînd condiţiile: 1) $k'=2k$; 2) $T'=T \cup T''$ unde $T''=\{k+1, k+2, \ldots k+k-1, 2k\}$; 3) $R'=R \cup R''$ unde R'' este o funcţie $f:Q^* \to \mathcal{P}(Q'')/f(q)=qS^{\cdot k}$ iar $Q''=Q'-Q$ unde $Q \subset Q'$; 4) rn' este o extensie a lui rn definită pe Q' cu valori în N, satisfăcînd condiţii oarecum similare celor din Tr. Observăm că T' e alcătuit din *timpul operaţional* T şi *timpul de explorare* T''.

Concepte derivate vor fi 14.4. $Q''=\bigcup_{q \in Q} qS^{\cdot k}$

14.6. $E'=\{q \in Q'/qR''=\emptyset\}$

14.7. şi 14.8. $W'=\{w \in Q'^{T^*}/(t)(t \in T' \to w(t-1)Rw(t)\}=\{(q_0, p) \in \{q_0\} \times E'/q_0S \cdot p\}$; reprezintă mulţimea dru urilor complete

14.9. $W^e=\{(q, p) \in E \times E'/qS \cdot p\}$; mulţimea drumurilor de explorare

14.17. $H^s(q)=\{p \in Q''/qR''p\}$; extinderea posibilului acţional prin stări noi

14.18. $H^v(q)=\{v \in V'/P(w) \cap Q'' \;\&\; e(v) \in H^s(q)\}$; selectează drumurile noi exploratoare spre $H^s(q)$, descoperite după atingerea lui q

Concepte acţionale importante, cu relevanţă muzicologică, vor fi:

15.1. $-M^s(Perf(x, q, h))=i(h)S \cdot -e(h)S \cdot \cup e(h)$

15.2. $-M^v(Perf(x, q, h))=W^+(i(h))-((W^+(e(h)) \cap W^+(i(h))) \cup \{h\})$; primul dă mulţimea stărilor devenite inaccesibile lui x din q, nou atins, al doilea descrie mulţimea conduitelor devenite imposibile prin efectuarea în condiţiile q a acţiunii h.

Să încercăm acum o modelare sui generis a dependenţei spre $E(E'$ pentru muzicolog acum). Să ne considerăm ajunşi în punctul o_i, deci $|perf_x H|_t$ şi $H=q_0 S \cdot o_i$ în Tr. De aici, se cere ca, observîndu-l pe o_j, să-l reîntîlnim în E' conform $N-Tr$. Deci $W^e_{o_i}=\{(o_i, e_j) \in E \times E'/o_iS \cdot e_j$ ddacă $o_iR'' \cap S \cdot e_j \neq \emptyset\}$, fapt explorat în $H^s(o_i)_{[t_1, t_2]}=\{o_j \in Q''/o_iR''o_j\}$ şi $H^s(o_j)_{[t_2, t_3]}=\{e_j \in E'/o_jS \cdot e_j\}$ unde $t_1, t_2, t_3 \in T''$. Săvîrşim acum $|perf_x(\{o_i\} \mathcal{R} (H^s(o_i) \cap T^o_{o_i}))\; t_a$, $t_a \in T$, obţinînd deci paradigma lui o_i, $Par(o_i)$; apoi $|perf_x(o_iSo_j)\; t_b$ „asimilînd" toate ocurenţele formînd partea O_i a lucrării, urmată de $|perf_x(O_i \mathcal{R} (H^s(O_i) \cap T^o_{O_i}))|_{t_c}$ obţinînd deci $Par(O_i)$. De aici, explorăm $H^s(Par(O_i))_{[t_3, t_4]}=\{E_i \in E'/Par(O_i)S \cdot E_i$ unde $KNS((o_i, o_j), e_j)$ şi $KS((o_i, o_i'), e_j)\}$ „consfinţită" de $|perf_x(Par(O_i \mathcal{R} E_i|_{t_d}$. În E_i, explorăm şi săvîrşim $|perf_x(E_i \mathcal{R} (H^s(E_i) \cap T^{2k}_{E_i}))|_{t_e}$ obţinînd $Par(E_i)$. E clar că notaţiile CO_i şi $Par(O_i)$, CE_i şi $Par(E_i)$ aproximează acelaşi lucru, intensiunea lor fiind însă diferită.

Revenind în $W^e_{o_i}$, avem deci două fascicule-ramuri ($N-Tr$ şi $P-Tr$) deocamdată avînd aceeaşi lungime, $N-Tr$ fiind suficient de elastic pentru a permite cazuri $q \cap q'=\emptyset$ cu condiţia reîntîlnirii lui q' în E' fără a se pronunţa însă asupra paradigmelor construibile lui q'. Două direcţii se deschid acum: prima ar privi construirea unor drumuri alternative (eventual simetrice) lui $P-Tr$, care joacă între diversele „regiuni" din Tr', a doua priveşte considerarea cazului cînd, ajunşi în o_m definit prin $rn(k+k-1)$ sau $rn(2k)$, privim înapoi consi-

[21] C. Popa op. cit. cap. V, § 14.

derînd situațiile sau drumurile pe care ne-a fost (sau ne este) imposibil să ne angajăm.

VIII. Analiza de dependență. Obiectul (semi) exemplificării noastre va fi *Cvartetul op.* 22 *nr.* 2 de Enescu, avînd acel statut privilegiat pentru analiză al păstrării unui număr de șapte variante descoperite pînă astăzi, dintre care ultimele două, diferite între ele,[22] sînt complete și tipărite. Instrumentul îl va constitui *analiza de dependență* preluată dintre procedeele de interpretare ale unor realități sociologice,[23] instrument aplicabil aici, cu unele modificări însă. Spre deosebire de sursă (care pleacă de la date sociologice interpretate statistic într-un model empiric din a cărui confruntare cu tipologia analizei de dependență se deduce gradul în care modelul poate fi descris prin implicație logică materială și/sau trictă; ulterior, prin introducerea unor variabile noi, relația „nu mai poate fi interpretată ca o relație de implicație. Ca atare, intervine noțiunea de corelație"[24]), se pleacă de la premisa că sonata poate fi modelată prin implicație (respectiv corelație) și dependență, premisă justificabilă pragmatic în termenii modusului acusmatic. Modelul e imperfect întrucît redă mai greu distincțiile influență mediată/imediată, variabile exogene/endogene (exogen ar fi, în muzică, acustica: citatul din T. Moisescu indică aplecarea lui Enescu spre cromatizare, aceasta definindu-se însă în raport cu date relativ obiective), raporturile reciproce, lăsînd totuși numeroase căi de ameliorare deschise.

Vom prezenta, aplica și interpreta muzical analiza de dependență (trimițînd la original pentru o integrare filosofică) plecînd de la o axiomă de valorizare atinsă în trecăt cu prilejul parantezei pe marginea teoriei versalității. Analiza se bazează pe mînuirea variabilelor dihotomice (numite *atribute*) x_i și x_j cu cîte două valori: I și $\bar{I}$, J și $\bar{J}$. Axioma atribuie valoare pozitivă ultimei variante a piesei și valoare negativă celor anterioare, nemergînd însă pînă la primele schițe ci aplecîndu-ne numai asupra variantei București întrucît diferențele cele mai mari între ultimele două variante sînt în Reexpoziția părții I și în Reexpoziția finală (fapt semnificativ, ușurîndu-ne aplicarea procedeelor următoare). Prezentăm mai întîi modelul sociologic, cu unele prescurtări. Considerînd două atribute, x_i și x , fiind eventual două mulțimi de persoane unde valorile I, $\bar{I}$, respectiv J, $\bar{J}$ reprezintă o anumită dihotomie, obținem următoarele *proporții condiționale*: $p_{j,i}=p_{ij}/p_i$ (proporția de persoane categorizate J printre cele categorizate I); $p_{j,\bar{i}}=p_{\bar{i}j}/p_{\bar{i}}$ (proporția de persoane categorizate J printre cele categorizate $\bar{I}$); $p_{i,j}=p_{ij}/p_j$; $p_{i,\bar{j}}=p_{i\bar{j}}/p_{\bar{j}}$. Procedeul tehnic de

---

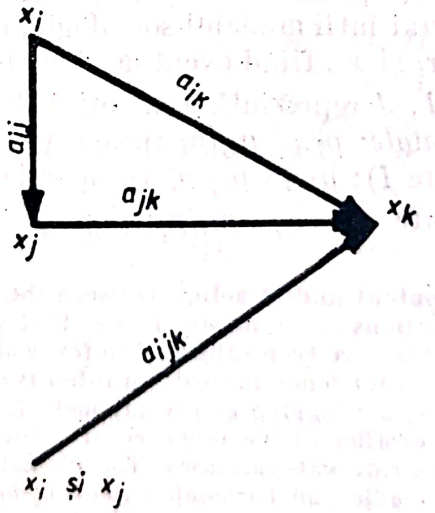
[22] „The difference of content and structure between the previous version and this one is great. However, the alterations occur mostly in the first and the last movements; the second and the third movements have been subjected to few and minor corrections. In general, we may identify here a marked tendency towards an intensive use of chromatic elements in the thematic process, towards, a widening of several melodic intervals as we have already mentioned. This tendency intensifies in the sequence of versions, as Enescu's preference for the augmented and diminished intervals increases. The thematic substance has remained, in general, unaltered, but its melodic and harmonic colouring has acquired increasing expressiveness. The rhythmic changes — when confronting the two versions — prove to be unessential" (Titus Moisescu, *George Enescu's String Quartet in G Major op. 22 No. 2*, p. 146 în *„Enesciana"* II—III, Ed. Academiei 1981).

[23] După Mihaela Vlăsceanu, *Conștiință și cauzalitate*, cap. II, Ed. Științifică 1985, unde se aplică și dezvoltă idei ale lui R. Boudon.

[24] R. Boudon, *The logic of sociological analysis* p. 60, London, Penguin Education, 1974; apud M. Vlăsceanu op. cit. p. 86.

Scanned with OKEN Scanner

măsurare a implicației cunoaște etapele: a) considerarea a două sau mai multe atribute dihotomice; b) alcătuirea unui tabel cuprinzînd toate combinațiile posibile ale acestora, el ilustrînd structura logică a implicației (tabelul e rezumat în ecuațiile anterioare); c) construirea unui index permițînd evaluarea măsurii în care structura observată aproximează structura logică a implicației (ale cărei proprietăți de tranzitivitate și asimetrie se consideră a modela cauzalitatea și dependența). Implicația reciprocă perfectă între x_i și x_j se consideră stabilită dacă se satisfac condițiile: $p_{j,i}=1$; $p_{\bar{j},\bar{i}}=1$; $p_{j,\bar{i}}=0$; $p_{\bar{j},i}=0$; $p_{i,j}=1$; $p_{\bar{i},\bar{j}}=1$; $p_{\bar{i},j}=0$; $p_{i,\bar{j}}=0$. Tehnica empirică de aproximare a implicației cere definirea mai întîi a coeficientului de tip f: $f_{ij}=p_{j,i}-p_{j,\bar{i}}=p_{ij}/p_i-p_{\bar{i}j}/p_{\bar{i}}$, aplicabil atunci cînd situația se îndepărtează de valorile „ideale" $p_{j,i}=1$ și $p_{j,\bar{i}}=0$, pentru care se consideră că modelul este perfect adecvat. Deci, dacă $p_{j,i}=p_{j,\bar{i}}$ atunci $f_{ij}=0$ (nu există implicație între x_i și x_j), dacă $p_{j,i}=1$ și $p_{j,\bar{i}}=0$ atunci $f_{ij}=1$ (avem implicație logică strictă), dacă $p_{j,i}=0$ și $p_{j,\bar{i}}=1$ atunci $f_{ij}=-1$ (obținem o implicație cu semn schimbat: dacă J atunci $\bar{I}$, dacă I atunci $\bar{J}$). Coeficientul f va fi deci „interesant" pentru situațiile $p_{j,i}<1$ și $p_{j,\bar{i}}>0$, coeficientul sintetic $\varphi=\pm\sqrt{f_{ij}\cdot f_{ji}}$ neinteresînd aici. O sumară „lectură" muzicală indică un oarecare grad de relevanță: interpretînd x_i=Reexp.p. I și x_j=Reexp. finală (ele sînt sintactic comparabile), coeficientul f devine cpo:tun. Să mergem mai departe introducînd termeni noi. Primul, notat a_{ij}, se referă la influența exercitată de I asupra lui J. Al doilea, notat e_j, se referă la factorii influențînd pe J, neconsiderați explicit în analiză, acest termen asigurînd elasticitatea modelului care nu mai e acum „oglindă" a implicației, preluînd sensurile corelației. Avem deci $p_{j,i}=a_{ij}+e_j$ (proporția cazurilor considerate ca J din cauză că sînt I este reprezentată de suma a două entități greu observabile dar plauzibile și clarificatoare analitic); $p_{j,\bar{i}}$ (distribuția cazurilor care sînt J deși aparțin lui $\bar{I}$)$=e_j$. Determinăm deci $a_{ij}=p_{j,i}-p_{j,\bar{i}}$ adică $a_{ij}=f_{ij}$. Să construim acum următoarea *diagramă cauzală*: (v. desen) căreia îi asociem un *sis-*



tem de ecuații reprezentînd influențele directe ale variabilelor x_i și x_j și ale interacțiunii x_i și x_j: 1) $p_{j,i}=a_{ij}+e_j$; 2) $p_{j,\bar{i}}=e_j$; 3) $p_{k,ij}=a_{ik}+a_{jk}+a_{ijk}+e_k$; 4) $p_{k,i\bar{j}}=a_{ik}+e_k$; 5) $p_{k,\bar{i}j}=a_{jk}+e_k$; 6) $p_{k,\bar{i}\bar{j}}=e_k$. Parametrii de tip p indică proporții, ele fiind date prin interpretarea rezultatelor anchetei sociolo-

gice, la noi, calculabile printr-o cuantificare sintactică în baza unei certe comparabilităţi (la care vom reveni). Parametrii a indică influenţe; numărul lor este egal cu cel al vectorilor din diagramă, ei putînd fi calculaţi ca necunoscute ale ecuaţiilor. Parametrii e marchează relativitatea analizei cauzale.

Încercăm acum o interpretare muzicală: x_i=Expoziţia, x_j=Reexp.p.I, x_k=Reexp. finală, x_i şi x_j=imaginea în conştiinţă a celor două segmente, eventual considerarea unei părţi din paradigma Expoziţiei observînd că ambele segmente folosesc material al respectivei paradigme (am spus că modelul nu redă deocamdată influenţe mediate). Considerînd atributele x_i şi x_j, ne reamintim că am valorizat penultima variantă a cvartetului cu $\bar{I}$ şi $\bar{J}$, x_k fiind însă fixată, ceea ce nu corespunde realităţii întrucît variantele marchează diferenţe şi la acest rang. Această diagramă comportă însă o simplificare utilă: ecuaţia 3 aproximează varianta finală, ecuaţia 4 aproximează demersul nostru comparativ modificat din perspectiva expusă, luîndu-se deci în considerare numai modificările din rangul atribuit lui x_j; simplificarea e utilă metodologic întrucît am putea eventual propune, ca *definiens* (grosso modo) pentru e_k, noţiunea $-M^v(Perf(x, o_m, h))$, la care vom reveni, pentru care *există* efectiv posibilităţi de reconstituire-determinare.

Spre deosebire deci de modelarea sociologică unde avem deja date cuantificabile din a căror „structură" se poate interpreta *dacă* (şi *cît*) realitatea prinsă în tabele şi ecuaţii se conformează unei cauzalităţi, la rîndul ei aproximată prin implicaţie şi corelaţie, în muzică, pornim de la premisa că sonata *este* (şi) cauzalitate şi, dispunînd de o schemă logică şi de unele elemente, se presupune că, dacă am reuşit să dăm o metodă obiectivă de cuantificare, vom putea obţine elemente noi (eventual, reconstituirea unor variante păstrate incomplet, teritoriu de unde, prin cîţiva paşi, intrăm în atît de interesantul domeniu al stilisticii enesciene). O primă problemă: e justificat de gîndit că dependenţa funcţionează şi între alte segmente decît cele considerate şi, dacă da, cum? Presupunem că justificarea stă în picioare. O reîntoarcere la ideile primare ale formei ne dă o posibilă rezolvare: sonata îmbină unitatea şi contrariul — putem deci regîndi analiza de dependenţă pe baza unor scheme semantice contrastive (tema I/tema a II-a, Exp./Dezv., partea I/partea a II-a etc.) realizabile prin considerarea complementarei paradigmei variaţionale, la care ne mărginisem *ab initio* prin acea „localizare" şi valorizare a atributelor unde sintaxa vădeşte clare înrudiri. Are sens să gîndim respectiva complementară ca fiind finită întrucît, intuitiv, însăşi forma de sonată cere atîta (mărginită) „deschidere" încît aceasta să poată fi apoi „închisă" concluziv. Deci, modalizările $F_{\mathcal{R}}(C, B)$ şi/sau $L_{\mathcal{R}}(C, \neg B)$ sînt aplicabile, parametrii de tip p nefiind îndepărtaţi deoarece cu unele simple adaptări, comparabilitatea nu se anulează (interesant e de văzut că, oarecum, interpretarea muzicală dată aici include cazuri ale „dualei" propuse pentru analiza de dependenţă: Expoziţia conţine tema I şi tema a II-a etc.)

A doua problemă, îmbinîndu-se cu a treia problemă, priveşte reconstituirea unor variante incomplete, cu ochii la stilistica enesciană. Sîntem deci în E' şi privim înapoi: vom avea un arbore Tr", pe care e convenabil să-l gîndim tot „în creştere", cu unele ramuri complete (variantele Bucureşti şi Washington), cu altele incomplete (variantele precedente, neintegrale) şi altele imaginare. Privind înapoi, realizînd deci $Ac-W^e_{e_i}$ (notaţia subliniază tenta acusmatică), vom defini extinderea posibilului acţional prin noi stări $Ac-H^s(e_i)=$

$\{o_i \in Q'' / e_i \mathcal{R} o_i$ ddacă o_i aparţine uneia din variantele existente sau plauzibile$\}$ şi, ulterior, $Ac-H^v(e)_i = \{v \in V' / P(w) \cap Q'' \ \& \ e(v) \in Ac-H^s(e_i)\}$ putînd săvîrşi apoi $| Ac-perf_x(e_i \mathcal{R} o_i) | t'_a$ ddacă, în Tr sau Tr' (ambii arbori aproximează aceeaşi realitate, fie „ontologic", fie gnoseologic), nu am avut $-M^v(Perf(x, o_j, h))$ unde $rn(o_j) = rn(o_i + n)$ şi $n \geqslant 1$. Ce înseamnă aici „variantă plauzibilă"? Ne reamintim ideile privind extinderea controlului acţional şi vom spune deocamdată că este act discursiv plauzibil, aparţinînd unei variante (drum în Tr'') incomplete plauzibile acusmatic, acel act discursiv care, pe măsură ce ne întoarcem cronologic spre începuturile inspiraţiei enesciene, respectă proprietatea de ereditate în raport cu actul discursiv al variantei finale de acelaşi rang. Faptul se bazează pe observaţia că, pe măsură ce înaintăm în „devenirea stilistică" enesciană, sensul evidenţiază o progresivă abatere de la $N-Tr$.

Să încercăm o sumară modelare logic-matematică. Considerăm săvîrşit în Tr sau $Tr' | perf_x v |_t$ unde v=succesiunea de acţiuni în urma căreia am „parcurs" o întreagă parte a piesei. Construim $b: P(v) \rightarrow O$ obţinînd familia de elemente din O indexată după $P(v)$, $(O_{(Pv)})_{P(v) \in \mathcal{P}(Q-)}$; $P(v)$ este, după $A°$, un şir — îl putem însă considera în spiritul aplicaţiei g, considerînd deci un $P(v)$ „cu salturi", notat $P'(v)$, luînd deci ocurenţele o singură dată şi eliminînd dublele expuneri şi Reexp.p.I. Avem $\frac{\pi}{P'(v) \in \mathcal{P}(Q-)} O_{P'(v)}$ unde putem scrie şi $(o_i \underset{e}{\rightarrow} o_j \underset{e}{\rightarrow} \ldots \underset{e}{\rightarrow} o_n)$ evidenţiindu-se deci prioritatea şi dependenţa semistrictă, detaliate anterior. Să privim acum în CO. Construim $c: x_i \rightarrow Par(o_i)$ unde $Par(o_i)$ este mulţimea variantelor variaţionale posibile, x_i sugerînd, ca mai sus, valorizarea numai a variantelor existente şi plauzibile (considerăm deci reuniunea valorizărilor prin I şi $\overline{I}$). Obţinem deci o submulţime a lui $Par(o_i)$, $(Par(o_i)_{xi})_{xi \in \mathcal{P}(Par(o_i))}$ notată $Par'(o_i)$, fapt pe care îl repetăm pentru fiecare rang din respectiva parte de lucrare, obţinînd (dacă notăm prin O_i partea de lucrare) mulţimea $Par'(O_i)$ care este o mulţime de mulţimi: fiecare mulţime-element este indexată după x_i nefiind însă şi ordonată „pe verticală" întrucît despre x_i nu ştim dacă este şir (putem introduce o ordonare în x_i, „transmisibilă" prin c, după complexitate sintactică). Ordonarea pe orizontală o obţinem dînd $d: P(v) \rightarrow \underset{Par'(o_i) \in Par'(O_i)}{|\qquad\qquad|} Par'(o_i)$ astfel încît mulţimea $(Par'(O_i)_{P(v)})_{P(v) \in \mathcal{P}(Q-)}$, notată $Par''(O_i)$ va fi ordonată pe orizontală şi eventual şi pe verticală şi, construind $\frac{\pi}{P(v) \in \mathcal{P}(Q-)} Par''(O_i)_{P(v)}$ vom obţine n-uplete de forma $((co_i^1, co_i^2 \ldots co_i^n)$, $(co_j^1, co_j^2 \ldots co_j^n) \ldots (co_n^1, co_n^2 \ldots co_n^n))$. Revenim acum la ideea, expusă mai devreme, conform căreia în E se regăsesc preponderent ocurenţele din segmentele dezvoltătoare. Deci $i: Co \rightarrow Ce$ poate fi gîndită ca lege de compoziţie externă $F: O \times C^n \rightarrow C^k$, $(rn(n) < rn(k))$, unde C^n şi C^k sugerează exclusiv concretizările, şi se cere să vedem *cum* pot fi satisfăcute ecuaţiile $i(co) = ce$, ceea ce înseamnă acelaşi lucru şi pentru ecuaţiile satisfăcînd F. Am afirmat însă că, în sonata enesciană, sintagmaticul are preeminenţă în faţa paradigmaticului şi devine mai interesant de zăbovit asupra unei funcţii F' al cărei domeniu a fost aproximat mai sus; deci $F' : O_i \times Par''(O_i) \rightarrow Par'(E_i)$ unde O_i şi $Par''(O_i)$ sînt luate în sensul de mai sus şi $Par'(E_i)$ este, din punct de vedere al substanţei muzicale, inclus strict în $Par'(O_i)$ deoarece Reexp. finală nu cunoaşte suprapuneri ale aceleiaşi teme, deşi $|O_i| = |E_i|$ conform indexării după acel $P'(v)$ „cu salturi", care determină însă aici numai O_i, nu şi $Par''(O_i)$.

Intuitiv, putem spune că se satisface F' dacă există o „*morfé*“ înveşmîntînd o „*hylé*“ astfel încît se decupează „ceva“ din acele ocurenţe (toate dacă indexăm O după $P'(v)$, numai unele dacă indexăm după $P(v)$) regăsibile în Reexp. finală. Cu alte cuvinte, mai întîi există în fiecare $Par'(o_i)$ — pe care le luăm neordonate deoarece x_i nu indexează (total) ordonat (dar poate fi ordonat printr-o cuantificare sintactică) — o „zonă“ descriptibilă printr-o relaţie de echivalenţă ρ ddacă $Pe(co_i)=Pe(co_j)$ şi $Pa(co_i)\neq Pa(co_j)$, sugerîndu-se deci concretizări de tip variaţional-ornamental; în al doilea rînd, între toate $[co_i]_\rho$ de toate rangurile din $Par''(O_i)$, considerate „desubstanţializat“, există acel raport care ne-a îndreptăţit la început să definim descrierea de stare din perspectiva genericităţii unor stări, notînd această „supraconcretizare“ cu DS, deci $F'((o_i \xrightarrow[o]{} o_j \xrightarrow[e]{} \dots \xrightarrow[e]{} o_n), DS)\in E_i$ (notaţia e oarecum improprie sugestivitatea păstrîndu-se însă, sperăm). Deci, pentru a reîntîlni în E_i, suprapuse şi imbricate, ocurenţele ordonate după prioritate din O_i conform unei dependenţe semistricte, ele trebuie să fie „înveşmîntate“ astfel încît, dacă reprezentăm $Par''(O_i)$ într-un sistem de coordonate rectangulare (pe abscisă dăm rangurile conform $P(v)$ sau $P'(v)$, pe ordonată indexările valorice după x_i), vom avea „zone“ pe ordonată după relaţia ρ legate astfel încît să reunească toate $[co_i]_\rho$ după un criteriu al genericităţii privite separat de substanţa muzicală, sonoră. Dependenţa semistrictă ar părea aici suficientă; introducerea CO permite însă considerarea unui criteriu şi mai general de dependenţă, dinspre O spre E, astfel încît să dăm o mulţime completă de concretizări prin prisma acestui nou gen de dependenţă pentru unele o_i, trecînd peste frontierele părţilor lucrării.

Există posibilităţi indirecte de a detalia pe DS, date de analiza de dependenţă: vom spune că F' este satisfăcută dacă coeficientul f are valoarea 1 şi, *prin definiţie*, îi vom da valoarea 1 pentru varianta Washington. Aceasta înseamnă a spune indirect că, pentru orice variantă mixtă, alcătuită dintr-o variantă oarecare căreia îi „lipim“ Reexp. finală a variantei Washington, $f<1$; cu alte cuvinte, valorizările dihotomice sînt pozitive pentru ultima variantă şi negative pentru variantele anterioare (putem considera $f=1$ şi pentru varianta Bucureşti ceea ce implicit înseamnă că valorizările negative se fac cronologic „în jos“, fără a mai privi „în sus“). Am fi putut lua $f=1$ pentru $N-Tr$ dar faptul e problematic deoarece nu avem un text muzical pe care să-l privim ca exemplificare (*Norma* e aici în primul rînd construct teoretic). Problema este profund relativă: dacă „lipim“ Expoziţia primei variante (textul s-a păstrat) de Reexp. finală Washington, avem $f=0$? Cu alte cuvinte, mai există implicaţie într-o asemenea „mixtură“? La fel, are sens să considerăm, în varianta Bucureşti, $f<1$ (privind prin prisma ultimei variante, întrebarea ar fi îndreptăţită dar să ne reamintim că realitatea muzicologului diferă de cea auctorială)? Privind acţional, are loc $Ac-H^v(e_i)$ — sau $M(Ac-H^v(e_i))$, interpretarea modală deschizînd noi orizonturi — ddacă nu am avut $-M^v(Perf(x, o_m, h))$ ceea ce înseamnă că, în nici un punct din $w\in Tr$ sau Tr', făcînd abstracţie de nedetalierea unei „duale“ a analizei de dependenţă, nu cunoaştem o asemenea concretizare încît: 1) fie $f_{unitar}\neq 1$ dacă dăm valorizările negative „în jos“ cronologic, privind oarecum numai la nivelul respectivului w; 2) fie $f_{mixt}=0$ sau <0 dacă luăm ca „pseudonormă“ reperul variantei finale, urmărind deci ansamblul. Important de observat e că acţiunea individuală h din $-M^v(Perf(\dots))$ poate fi gîndită aici mai degrabă ca H sau W_H. Vom putea deci reconstitui plauzibil variante incomplete „compunînd“ acte discursive a căror con-

cretizare să fie compatibilă cu criteriile expuse; concret, dacă ni s-a păstrat Expoziţia părţii I (şi ea este păstrată efectiv în variantele incomplete), vom „scrie" asemenea segmente muzicale în Dezvoltare încît să fie „la fel" cu cele pe care le vom „scrie" în Reexp. finală şi „altfel" decît cele (păstrate) din Expoziţia p.I.

Concluzia studiului rămîne însă deschisă: este „plauzibil" să acceptăm că, dacă, în varianta finală, $i(co) \in Dezv\text{-}Cee$, acelaşi lucru e valabil şi pentru alte etape de creaţie? Este aici inducţia operaţională? Aceasta priveşte indirect parametrul e: ar fi comod să spunem că el aproximează (cvasi) echipreferenţialitatea după $[co_i]_p$. Mai intuitiv ar fi însă să spunem că el „se dezvoltă" atunci cînd, în Tr, avem $-M^v(Perf(\ldots))$ din motivele invocate anterior.

1986—1987

Dan Tudor Vuza

Elemente de teoria matematică a ritmurilor

0. INTRODUCERE

În concluziile la *Cartea modurilor*, Anatol Vieru punea în evidență caracterul general al modelului matematic propus pentru teoria modală: „Modelul creat se constituie acum ca un sistem abstract... El are o existență independentă și poate fi găsit sau aplicat eventual în alte domenii...". În conferința *Metode matematice în muzică* prezentată în 1982 la sesiunea științifică a Academiei R.S.R. cu tema *Matematica în lumea de azi și de mîine* am subliniat la rîndul nostru acest aspect, semnalînd posibilitatea aplicării modelului în alt domeniu al practicii muzicale: ritmul. Dezvoltarea teoriei matematice a ritmului pe baza legăturii cu modelul matematic al modurilor a făcut obiectul studiului nostru [8], în care, accentul fiind pus pe demonstrațiile diverselor teoreme, numărul de exemple este relativ redus. Lucrarea de față își propune să insiste asupra aspectelor practice, concretizînd printr-un număr sporit de exemple fenomenele descrise de teorie.

Ideea de bază constă în interpretarea ansamblistă a ritmurilor periodice, ceea ce permite aplicarea operațiilor teoriei mulțimilor asupra ritmurilor și definirea noțiunii de clasă ritmică (analogul noțiunii de clasă modală în domeniul ritmului).

Legătura cu modelul matematic al teoriei modurilor este oferită de existența unor bijecții canonice între anumite submulțimi de ritmuri (respectiv clase ritmice) și mulțimea modurilor (respectiv a claselor modale) dintr-un sistem temperat cu n trepte. Subliniem că este vorba doar de un instrument de

lucru permiţînd reducerea unor calcule asupra ritmurilor la calcule mai famni liare asupra modurilor; nu trebuie să se creadă în nici un caz că ne-am afla în faţa unei încercări forţate de a regăsi în domeniul ritmului trăsăturile muzicale proprii domeniului modal.

Este descris procedeul identificării claselor ritmice cu ajutorul structurilor ritmice. Aceste structuri sînt analogul ritmic al structurilor modale introduse de A. Vieru în [2] şi regăsite mai tîrziu de R. Chrisman [1].

După cum pe mulţimea claselor modale există structuri algebrice naturale din punct de vedere muzical, în mod analog pe mulţimea claselor ritmice există structuri algebrice naturale din punct de vedere muzical aflate în strînsă legătură cu structurile din domeniul modal; există totuşi şi diferenţe specifice domeniului ritmic (a se vedea de exemplu operaţia de complementare). După descrierea acestor structuri (incluziunea, complementarea, retrogradarea, compunerea, acţiunea unor grupuri) şi precizarea operaţiilor modale corespunzînd lor prin izomorfismele menţionate mai sus, se insistă asupra operaţiilor de condensare şi extensie ce permit construirea de voci complementare plecînd de la un ritm dat.

Studiul se încheie prin descrierea unor fenomene de poliritmie şi a unui procedeu permiţînd stabilirea caracterului poliritmic a unui ritm dat.

Pentru buna înţelegere a lucrării este de dorit ca cititorul să fie familiarizat cu *Cartea modurilor* de Anatol Vieru şi cu cartea noastră [7] sau cu primele două articole din ciclul nostru [4].

1. PRELIMINARII MATEMATICE

1.1. Vom nota cu Z inelul numerelor întregi, cu Z_n inelul claselor de resturi modulo n, cu $\varphi_n : Z \to Z_n$ morfismul canonic (care aplică orice $k \in Z$ în clasa sa modulo n).

1.2. Vom nota cu Q corpul numerelor raţionale şi cu Q_+^* grupul multiplicativ al numerelor raţionale strict pozitive.

1.3. $\mathcal{P}(A)$ va fi mulţimea părţilor mulţimii A.

1.4. $\#A$ va fi numărul de elemente ale mulţimii finite A.

1.5. Dacă G este un grup cu operaţia notată aditiv şi M, $N \in \mathcal{P}(G)$ vom folosi notaţiile:

$$M+N=\{x+y \mid x \in M,\ y \in N\},$$
$$t+M=\{t\}+M,$$
$$-M=\{-x \mid x \in M\},$$
$$M-N=M+(-N).$$

1.6. Dacă A este un inel şi $a \in A$, $M \in \mathcal{P}(A)$ vom folosi notaţia

$$aM=\{ax \mid x \in M\}.$$

1.7. *Fie G un grup, A o mulţime. Se spune că G acţionează pe A (sau că A este o G—mulţime) dacă s-a dat o aplicaţie $(g,x) \to gx$ de la $G \times A$ în A verificînd condiţiile:*

i) $ex=x$ pentru orice $x \in A$ (e fiind elementul neutru al lui G);

ii) $g_1(g_2x)=(g_1g_2)x$ pentru orice g_1, $g_2 \in G$, $x \in A$.

Scanned with OKEN Scanner

Relaţia „există $g \in G$ astfel încît $x = gy$" este o relaţie de echivalenţă pe A; două elemente echivalente se numesc *conjugate*. Clasele de echivalenţă se numesc *orbite*; vom nota cu A/G mulţimea orbitelor.

Pentru orice $x \in A$, submulţimea $S_x = \{g \mid g \in G,\ gx = x\}$ este un subgrup al lui G numit *stabilizatorul* lui x.

O submulţime $B \subset A$ se numeşte *stabilă* dacă $gx \in B$ pentru orice $g \in G$, $x \in B$.

1.8. Fie $(A, \leqslant)$ o mulţime parţial ordonată. Vom nota cu $\leqslant^\circ$ relaţia de ordine *opusă* lui $\leqslant$, adică relaţia definită prin:

$$x \leqslant^\circ y \Leftrightarrow y \leqslant x.$$

1.9. O mulţime parţial ordonată $(A, \leqslant)$ se numeşte *latice* dacă pentru orice $x, y \in A$ mulţimea $\{x, y\}$ admite un cel mai mic majorant şi un cel mai mare minorant.

1.10. Fie $a, b \in Q_+^*$. Se spune că a *divide* pe b şi se scrie $a \mid b$ dacă $ba^{-1} \in Z$. "$\mid$" este o relaţie de ordine pe Q_+^* în raport cu care Q_+^* devine latice. Cel mai mic majorant al lui a, b se notează cu $a \vee b$ iar cel mai mare minorant cu $a \wedge b$. Cînd a, b sînt numere întregi atunci $a \vee b$ respectiv $a \wedge b$ coincid cu cel mai mic multiplu comun, respectiv cel mai mare divizor comun al lui a, b. Avem relaţiile

$$a \vee b = c^{-1}(ca \wedge cb),$$

$$a \wedge b = c^{-1}(ca \wedge cb)$$

pentru orice $a, b, c \in Q_+^*$. Ele permit reducerea calculului lui $a \vee b$ şi $a \wedge b$ la calculul unui cel mai mic multiplu comun şi al unui cel mai mare divizor comun, prin alegerea unui c astfel încît $ca \in Z$ şi $cb \in Z$.

Exemple:

$$\frac{1}{4} \vee \frac{3}{8} = \frac{1}{8}(2 \vee 3) = \frac{6}{8} = \frac{3}{4},$$

$$\frac{1}{4} \wedge \frac{3}{8} = \frac{1}{8}(2 \wedge 3) = \frac{1}{8}.$$

Negaţia relaţiei $\mid$ se va nota cu non $\mid$.

1.11. Un *monoid* este o mulţime A înzestrată cu o lege de compoziţie $(x, y) \to xy$ asociativă. Monoidul se numeşte *comutativ* dacă $xy = yx$ pentru orice $x, y \in A$. Un *submonoid* este o submulţime $B \subset A$ astfel încît $xy \in B$ pentru orice $x, y \in B$.

1.12. Vom folosi în cele ce urmează procedeul diagramelor comutative. Astfel, a spune că diagrama

$$\begin{tikzcd} A \arrow[r, "f"] \arrow[d, "u"'] & B \arrow[d, "v"] \\ C \arrow[r, "g"] & D \end{tikzcd}$$

este comutativă este echivalent cu a spune că f, g, u, v sînt aplicaţii verificînd relaţia $vf = gu$.

Scanned with OKEN Scanner

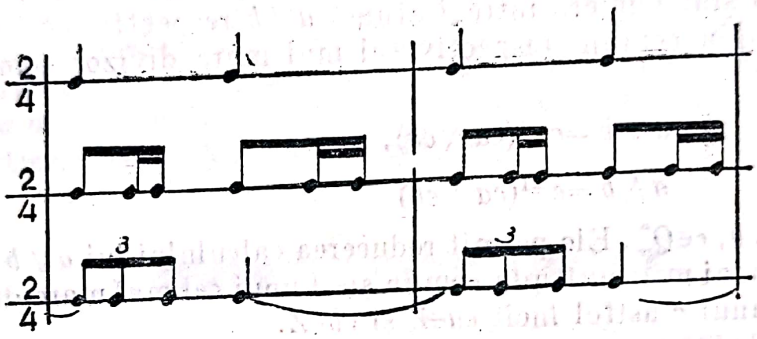
2. RITMURI ŞI CLASE RITMICE

2.1. Toate duratele folosite de muzica europeană sînt date de numere raţionale; de aceea vom considera că, în muzică, axa timpului este Q.

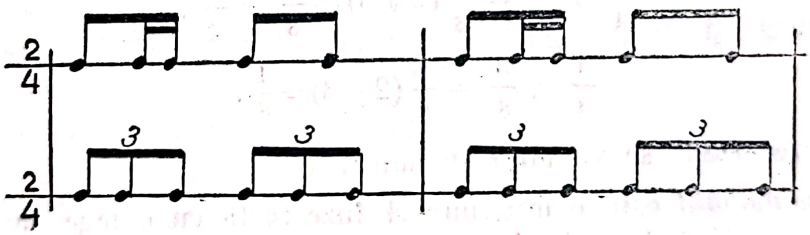
2.2. *Periodicitatea* (repetarea identică) este o caracteristică frecventă a ritmului muzical. Prin analogie cu zonele modale ([3], cap. II) vom numi *zonă ritmică* o suprafaţă muzicală ţinută în acelaşi ritm. Un exemplu din *Preludiul în la bemol major* din *Clavecinul bine temperat* de Bach: în măsurile 10—15, vocea inferioară pune în evidenţă ritmul

Acelaşi ritm este apoi ţinut la vocea superioară în măsurile 26—32.

În *Simfonia VI* de Beethoven găsim zone ritmice relativ întinse. Astfel, în partea I, măsurile 123—130 se desfăşoară după schema (1)



iar măsurile 151—174 după schema (2)



Din punct de vedere matematic, periodicitatea se modelează în felul următor: considerăm acţiunea grupului aditiv al lui Q pe $\mathcal{P}(Q)$ dată prin formula $(t,R) \to t+R$ unde $t \in Q$, $R \in \mathcal{P}(Q)$. Atunci o submulţime $R \in \mathcal{P}(Q)$ se numeşte *periodică* dacă $S_R \neq \{0\}$.

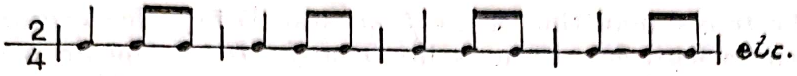
Observăm că nu orice submulţime periodică a lui Q poate fi considerată drept ritm. De exemplu, $R = Q \setminus Z$ este periodică (deoarece $1+R=R$) însă este prea „bogată" pentru a putea reprezenta un ritm. Sîntem conduşi atunci la următoarea definiţie:

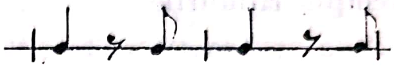
2.3. Definiţie. Se numeşte *ritm* orice submulţime periodică şi local finită a lui Q.

Prin submulţime *local finită* se înţelege o submulţime $R \subset Q$ astfel încît $R \cap \{t \mid t \in Q,\ -a \leqslant t \leqslant a\}$ să fie finită pentru orice $a \in Q_+^*$.

Desigur, definiţia de mai sus modelează numai ritmurile periodice.

Spre exemplu, $R = \left\{\frac{1}{2}k, \frac{1}{4} + \frac{1}{2}k, \frac{3}{8} + \frac{1}{2}k \mid k \in Z\right\}$ este un ritm; el corespunde notației muzicale



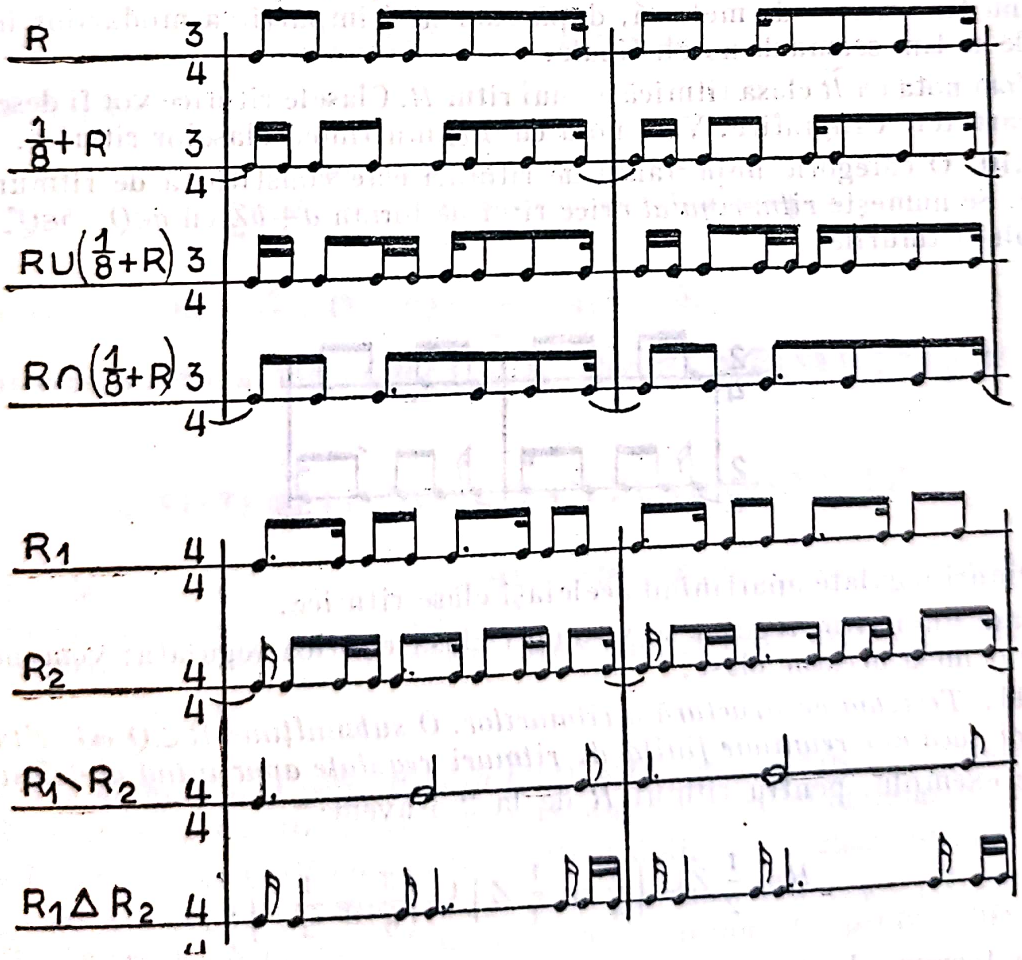
Fiecare element al unei submulțimi-ritm marchează momentul de timp unde intervine o schimbare în discursul muzical; această schimbare poate fi intonarea unei noi note (eventual repetarea celei precedente) sau începutul unei pauze. Astfel, și  corespund aceleiași submulțimi a lui Q.

Mulțimea vidă $\emptyset$ este un ritm.

Vom nota cu *Rit* mulțimea ritmurilor.

2.4. *Teoremă. Rit este închisă la operațiile de reuniune, intersecție, diferență, diferență simetrică.*

2.5. Exemple:



Reuniunea dă ritmul rezultant în urma suprapunerii mai multor voci; intersecția dă coincidențele „verticale".

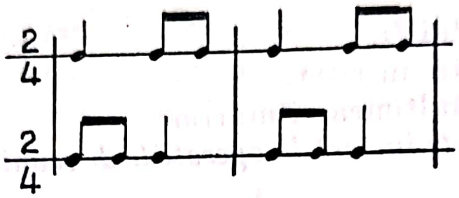
2.6. Un mare interes prezintă perechile de ritmuri R_1, R_2 pentru care $R_1 \cap R_2 = \emptyset$; este vorba de ritmurile numite, în teoria muzicii, *complementare*.

2.7. Spre deosebire de moduri, complementara unui ritm nu este ritm, deoarece nu este submulțime local finită.

2.8. *Rit* este o submulțime a lui $\mathcal{P}(Q)$ stabilă față de acțiunea lui Q. Prin urmare, restricția legii de acțiune a lui Q la $Q \times Rit$ definește o acțiune a lui Q pe *Rit* (din exemplele 2.5 se poate observa că această acțiune descrie translația în timp a unui ritm). Sîntem astfel conduși la următoarea definiție:

2.9. *Definiție*. Se numește *clasă ritmică* orice orbită în raport cu acțiunea lui Q pe *Rit*.

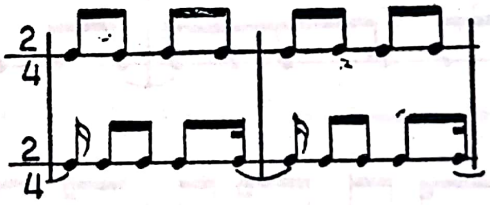
De exemplu ritmurile



aparțin aceleiași clase ritmice. Se observă că împărțirea ritmurilor în clase ritmice nu ține seama de metrică, după cum nici împărțirea modurilor în clase modale nu ține seama de notele finale.

Vom nota cu $\widetilde{R}$ clasa ritmică a unui ritm R. Clasele ritmice vor fi desemnate prin caractere caligrafice. Vom nota cu $\mathcal{R}it$ mulțimea claselor ritmice.

2.10. O categorie importantă de ritmuri este constituită de ritmurile regulate. Se numește *ritm regulat* orice ritm de forma $a+bZ$ cu $a \in Q$, $b \in Q_+^*$. Spre exemplu, ritmurile



sînt ritmuri regulate aparținînd aceleiași clase ritmice.

Clasa unui ritm regulat se va numi clasă ritmică regulată; vom nota cu $\mathcal{R}eg$ mulțimea acestor clase.

2.11. *Teorema de structură a ritmurilor. O submulțime $R \subset Q$ este ritm dacă și numai dacă este reuniune finită de ritmuri regulate aparținînd aceleiași clase.*

De exemplu, pentru ritmul R de la 2.3 avem:

$$R = \frac{1}{2}Z \cup \left(\frac{1}{4} + \frac{1}{4}Z\right) \cup \left(\frac{3}{8} + \frac{1}{2}Z\right).$$

Din teorema de structură rezultă că ritmurile nevide sînt mulțimi infinite; caracterul infinit este de fapt o idealizare permițînd efectuarea diverselor operații matematice asupra ritmurilor.

3. MĂRIMI NUMERICE ASOCIATE UNEI CLASE RITMICE

3.1. În această secţiune R va fi un ritm nevid.

3.2. Se numeşte *perioada* lui R cel mai mic număr raţional strict pozitiv t astfel încît $t+R=R$. Se notează cu $Per(R)$ perioada lui R.

3.3. Se numeşte *mulţimea intervalelor* lui R mulţimea $\mathrm{Int}(R)=R-R$.

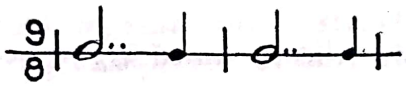
3.4. Se numeşte *diviziunea minimală* a lui R cel mai mare număr raţional d astfel încît $d^{-1}\,\mathrm{Int}(R)\subset Z$. Se notează cu $\mathrm{Div}(R)$ diviziunea minimală a lui R.

3.5. Se notează cu $n(R)$ numărul de elemente al mulţimii finite $R\cap\{t\mid t\in Q,\ 0\leqslant t<\mathrm{Per}(R)\}$.

3.6. Se demonstrează că dacă R' este un ritm aparţinînd ca şi R la aceea şi clasă ritmică, atunci $\mathrm{Per}(R')=\mathrm{Per}(R)$, $\mathrm{Div}(R')=\mathrm{Div}(R)$, $n(R')=n(R)$, $\mathrm{Int}(R')=\mathrm{Int}(R)$. Putem atunci defini $\mathrm{Per}(\mathcal{R})$, $\mathrm{Div}(\mathcal{R})$, $n(\mathcal{R})$, $\mathrm{Int}(\mathcal{R})$ pentru orice clasă ritmică $\mathcal{R}\neq\widetilde{\emptyset}$ prin valorile corespunzătoare pe reprezentanţi.

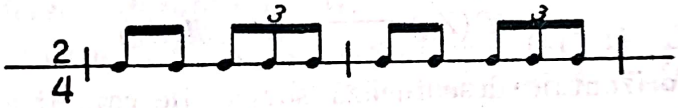
3.7. *Propoziţie.* $\mathrm{Div}(\mathcal{R})\mid\mathrm{Per}(\mathcal{R})$ *pentru orice* $\mathcal{R}\in\mathcal{R}it\setminus\{\widetilde{\emptyset}\}$.

3.8. *Exemple*: fie R ritmul



Avem $\mathrm{Per}(R)=\dfrac{9}{8}$, $\mathrm{Div}(R)=\dfrac{1}{8}$, $n(R)=2$.

Fie R ritmul



Avem $\mathrm{Per}(R)=\dfrac{2}{4}$, $\mathrm{Div}(R)=\dfrac{1}{24}$, $n(R)=5$.

Calculul practic al mărimilor $\mathrm{Per}(\mathcal{R})$, $\mathrm{Div}(\mathcal{R})$, $n(\mathcal{R})$ va fi prezentat în § 6.

4. SISTEMELE INDUCTIVE FUNDAMENTALE

4.1. Fie A o mulţime. Se numeşte *sistem inductiv* pentru A o mulţime $\mathcal{T}\subset\mathcal{P}(A)$ cu următoarele proprietăţi:

i) Pentru orice $M_1,M_2\in\mathcal{T}$ există $M\in\mathcal{T}$ astfel încît $M_1\cup M_2\subset M$.

ii) $\bigcup\limits_{M\in\mathcal{T}} M=A$.

4.2. Fie Φ mulţimea perechilor $(a,b)\in Q_+^*\times Q_+^*$ pentru care $a\mid b$. Pentru orice $(a,b)\in\Phi$ vom nota cu Rit_{ab} mulţimea ritmurilor verificînd relaţiile $R\subset aZ$, $b+R=R$ şi cu $\mathcal{R}it_{ab}$ mulţimea formată din $\widetilde{\emptyset}$ şi din acele clase ritmice $\mathcal{R}\neq\widetilde{\emptyset}$ pentru care $a\mid\mathrm{Div}(\mathcal{R})$ şi $\mathrm{Per}(\mathcal{R})\mid b$. Se demonstrează că $\mathcal{R}it_{ab}=\{\widetilde{R}\mid R\in Rit_{ab}\}$.

4.3. *Teoremă.* $\{Rit_{ab}\mid(a,b)\in\Phi\}$ *este un sistem inductiv pentru* Rit; $\{\mathcal{R}it_{ab}\mid(a,b)\in\Phi\}$ *este un sistem inductiv pentru* $\mathcal{R}it$.

4.4. Precizăm acum legătura cu teoria modală. Începem prin a reaminti că $\mathcal{M}(Z_n^s)$ este mulţimea orbitelor în raport cu acţiunea lui Z_n pe $\mathcal{P}(Z_n)$ dată

prin formula $(u,M) \to u+Mu \in Z_n, M \in \mathcal{P}(Z_n))$ (a se vedea [7], cap. III, § 2); pentru simplificare vom folosi în cele ce urmează notația $\mathcal{M}(Z_n)$ în loc de $\mathcal{M}(Z_n^s)$. Mulțimea $\mathcal{M}(Z_n)$ se află în bijecție canonică cu mulțimea claselor modale dintr-un sistem temperat cu n trepte; de aceea vom continua să numim elementele lui $\mathcal{M}(Z_n)$ *clase modale*. În schimb elementele lui $\mathcal{P}(Z_n)$ le vom numi *moduri de resturi*, pentru a le deosebi de „adevăratele" moduri formate din clase de sunete. Vom nota cu $\widetilde{M}$ clasa modală a unui mod de resturi M. Clasele modale vor fi notate cu caractere aldine. Dacă $\mathbf{A}$ este o clasă modală vom nota cu $n(\mathbf{A})$ numărul de elemente al unui mod din $\mathbf{A}$ (independent de alegerea modului).

Următoarele două teoreme sînt fundamentale pentru reprezentarea ritmurilor cu ajutorul modurilor.

4.5. *Teoremă. Fie $(a,b) \in \Phi$ și fie $n=ba^{-1}$. Notăm prin $h_a: aZ \to Z$ izomorfismul dat de $h_a(x)=a^{-1}x$. Fie H_{ab}: $Rit_{ab} \to \mathcal{P}(Z_n)$ aplicația dată prin*

$$H_{ab}(R)=\{\varphi_n(h_a(x)) \mid x \in R\}.$$

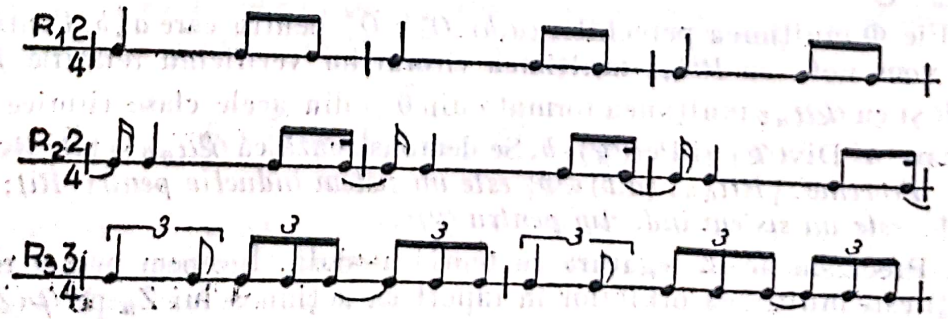
H_{ab} este o bijecție a lui Rit_{ab} pe $\mathcal{P}(Z_n)$ care comută cu operațiile $\cup$, $\cap$, $\setminus$, Δ. În plus, relația $\widetilde{R}_1=\widetilde{R}_2$ este echivalentă cu relația $\widetilde{H_{ab}(R_1)}=\widetilde{H_{ab}(R_2)}$ pentru orice R_1, $R_2 \in Rit_{ab}$.

4.6. *Teoremă. Există o aplicație unică $\mathcal{H}_{ab}$ care face comutativă diagrama*

$$\begin{tikzcd} Rit_{ab} \arrow[r] \arrow[d, "H_{ab}"'] & \mathcal{R}it_{ab} \arrow[d, "\mathcal{H}_{ab}"'] \\ \mathcal{P}(Z_n) \arrow[r] & \mathcal{M}(Z_n) \end{tikzcd}$$

în care săgețile orizontale desemnează surjecțiile canonice $R \to \widetilde{R}\,(R \in Rit_{ab})$, $M \to \widetilde{M}\,(M \in \mathcal{P}(Z_n))$.

4.7. Interesul pentru aceste teoreme este dat de următoarea proprietate a sistemelor inductive: dacă $\mathcal{T}$ este un sistem inductiv pentru A și $F \subset A$ este o submulțime finită, atunci există $M \in \mathcal{T}$ astfel încît $F \subset M$. Prin urmare, orice mulțime finită de ritmuri va putea fi pusă în corespondență bijectivă printr-un *același* H_{ab} cu o mulțime de moduri de resturi; diversele operații asupra acestor ritmuri vor corespunde izomorf cu operațiile asupra modurilor asociate. Același lucru se poate spune și despre mulțimile finite de clase ritmice. Exemple de aplicare a acestui principiu vor fi date în paragrafele următoare; pentru moment vom ilustra reprezentarea ritmurilor cu ajutorul modurilor. Să considerăm ritmurile



Avem $R_1, R_2, R_3 \in Rit_{\frac{1}{48}, \frac{6}{4}}$; bijecția $H_{\frac{1}{48}, \frac{6}{4}}$ pune în corespondență aceste ritmuri cu moduri în Z_{72}:

$H_{\frac{1}{48}, \frac{6}{4}}(R_1)=\{0, 12, 18, 24, 36, 42, 48, 60, 66\}$

$H_{\frac{1}{48}, \frac{6}{4}}(R_2)=\{3, 15, 21, 27, 39, 45, 51, 63, 69\}$,

$H_{\frac{1}{48}, \frac{6}{4}}(R_3)=\{0, 8, 12, 16, 20, 28, 32, 36, 44, 48, 52, 56, 64, 68\}$.

Totodată avem și $R_1 \in Rit_{\frac{1}{8}, \frac{2}{4}}$, $H_{\frac{1}{8}, \frac{2}{4}}(R_1)=\{0,2,3\}$; deci modul asociat unui ritm depinde de bijecția H_{ab} prin care se face asocierea.

5. STRUCTURI MODALE

5.1. În vederea explicării legăturii dintre structuri ritmice și structuri modale prezentăm în acest paragraf aspectele de bază ale corespondenței între clase modale și structuri modale.

5.2. Fie $M \in \mathcal{P}(Z_n)$ un mod de resturi nevid. Pentru orice $x \in M$ fie $\alpha(x)$ cel mai mic număr întreg $\geqslant 1$ astfel încît $\varphi_n(\alpha(x))+x \in M$. Funcția $x \to \alpha(x)$ se numește *funcția de structură* a lui M, iar aplicația $\pi: M \to M$ dată de $\pi(x)=\varphi_n(\alpha(x))+x$ se numește *permutarea naturală* a lui M.

5.3. Fie I_m mulțimea $\{k \mid k \in Z,\ 0 \leqslant k \leqslant m-1\}$ $(m \geqslant 1)$. Definim permutarea $\tau_m: I_m \to I_m$ prin $\tau_m(k)=k+1$ pentru $0 \leqslant k < m-1$, $\tau_m(m-1)=0$

O *structură modală* cu m elemente este prin definiție o aplicație s a lui I_m în mulțimea întregilor $\geqslant 1$. Structura modală s se numește *n-structură modală* dacă $\sum_{k=0}^{m-1} s(k)=n$. Vom nota cu SM_m^n mulțimea n-structurilor modale cu m elemente.

5.4. Fie $M \in \mathcal{P}(Z_n)$ un mod de resturi nevid și fie s o n-structură modală cu $m=\#M$ elemente. Se spune că M și s sînt *asociate* și se scrie $M \langle\!-\!\rangle s$ dacă există o bijecție $\theta: M \to I_m$ care face comutative diagramele

$$\begin{tikzcd} M \arrow[r, "\pi"] \arrow[d, "\theta"'] & M \arrow[d, "\theta"] \\ I_m \arrow[r, "\tau_m"] & I_m \end{tikzcd} \qquad \begin{tikzcd} M \arrow[d, "\theta"'] \arrow[dr, "\alpha"] & \\ I_m \arrow[r, "s"] & Z \end{tikzcd}$$

unde α respectiv π sînt funcția de structură, respectiv permutarea naturală a lui M.

De exemplu $\{0,2,4,5,7,9,11\} \langle\!-\!\rangle (2,2,1,2,2,2,1)$.

Dacă $M_1 \langle\!-\!\rangle s$ și $\widetilde{M}_1=\widetilde{M}_2$ atunci $M_2 \langle\!-\!\rangle s$. Prin urmare corespondența „$\langle\!-\!\rangle$" induce o corespondență între clase modale și structuri modale: $\mathbf{A} \langle\!-\!\rangle s$ dacă există $M \in \mathbf{A}$ astfel încît $M \langle\!-\!\rangle s$.

5.5. Fie $M \in \mathcal{P}(Z_n)$ un mod de resturi nevid. O *M-serie* este o aplicaţie bijectivă $\sigma: I_m \to M$. O structură modală $s \in SM_m^p$ se numeşte *asociată* cu M-seria σ dacă $\sigma(\tau_m(k)) - \sigma(k) = \varphi_m(s(k))$ pentru orice $k \in I_m$. Din definiţie rezultă în particular că $n \mid p$.

Fie $s_1 \in SM_m^n$, $s_2 \in SM_m^p$. s_2 se numeşte *adiacentă* lui s_1 dacă există un mod de resturi M asociat lui s_1 şi o M-serie asociată lui s_2.

De exemplu, (7,7,7,7,7,7,6) şi (4,3,4,3,3,4,3) sînt structuri adicente lui (2,2,1,2,2,2,1): într-adevăr, prima corespunde dispunerii în cvinte a modului major $M = \{0,2,4,5,7,9,11\}$ (M-serie asociată: (5,0,7,2,9,4,11)) iar a doua corespunde dispunerii în terţe a aceluiaşi mod (M-serie asociată: (0,4,7,11,2,5,9)).

6. STRUCTURI RITMICE

6.1. Fie R un ritm nevid. Pentru orice $x \in R$ fie $\pi(x)$ cel mai mic element al lui R strict mai mare decît x. Aplicaţia $x \to \pi(x)$ se numeşte *permutarea naturală* a lui R; funcţia $\alpha: R \to Q_+^*$ dată prin $\alpha(x) = \pi(x) - x$ se numeşte *funcţia de structură* a lui R.

Fie $b \in Q_+^* \cap S_R$; R este o bZ-mulţime. Se demonstrează că π şi α sînt compatibile cu conjugarea definită de acţiunea lui bZ, prin urmare induc prin trecere la factor aplicaţiile $\pi_b: R/bZ \to R/bZ$ şi $\alpha_b: R/bZ \to Q_+^*$. Se demonstrează de asemenea că R/bZ este o mulţime finită.

6.2. Prin *structură ritmică* cu m elemente se înţelege o aplicaţie $s: I_m \to Q_+^*$. Vom nota cu SR_m mulţimea structurilor ritmice cu m elemente.

Orice structură modală este o structură ritmică.

Fie $\mathcal{T}_m$ subgrupul generat de τ_m în grupul permutărilor lui I_m; $\mathcal{T}_m$ acţionează pe SR_m după formula $(\tau, s) \to s\tau^{-1}$ ($\tau \in \mathcal{T}_m, s \in SR_m$). Vom nota cu $\sim$ relaţia de conjugare definită de această acţiune.

De exemplu, $\left(\frac{1}{4}, \frac{1}{8}, \frac{1}{16}, \frac{1}{4}, \frac{1}{8}, \frac{1}{16}\right) \sim \left(\frac{1}{16}, \frac{1}{4}, \frac{1}{8}, \frac{1}{16}, \frac{1}{4}, \frac{1}{8}\right)$.

O structură ritmică s se numeşte *periodică* dacă stabilizatorul S_s nu se reduce la elementul neutru; de exemplu structurile de mai sus sînt periodice în timp ce $\left(\frac{1}{4}, \frac{1}{8}, \frac{1}{16}\right)$ este neperiodică.

6.3. Fie R un ritm nevid, $s \in SR_m$ o structură ritmică. Se spune că R şi s sînt *asociate* şi se scrie $R \leftrightarrow s$ dacă există $b \in Q_+^* \cap S_R$ şi o bijecţie $\theta: R/bZ \to I_m$ care face comutative diagramele:

$$\begin{tikzcd} R/bZ \arrow[r, "\pi_b"] \arrow[d, "\theta"'] & R/bZ \arrow[d, "\theta"] \\ I_m \arrow[r, "\tau_m"] & I_m \end{tikzcd} \qquad \begin{tikzcd} R/bZ \arrow[d, "\theta"'] \arrow[dr, "\alpha_b"] & \\ I_m \arrow[r, "s"'] & Q_+^* \end{tikzcd}$$

unde α respectiv π sînt funcţia de structură, respectiv permutarea naturală a lui R.

Se demonstrează că dacă $R_1 \langle\!-\!\rangle s_1$, $\widetilde{R}_1 = \widetilde{R}_2$ și $s_1 \sim s_2$ atunci $R_2 \langle\!-\!\rangle s_2$. În particular corespondența "$\langle\!-\!\rangle$" induce o corespondență între clase ritmice și structuri ritmice: $\mathcal{R} \langle\!-\!\rangle s$ dacă există $R \in \mathcal{R}$ astfel încît $R \langle\!-\!\rangle s$.

6.4. *Exemple.* Considerăm ritmurile R, R_1, R_2 de la 2.5. Atunci

$$R \langle\!-\!\rangle \left(\frac{1}{8}, \frac{1}{8}, \frac{1}{16}, \frac{1}{8}, \frac{1}{8}, \frac{1}{8}, \frac{1}{16}\right),$$

$$R_1 \langle\!-\!\rangle \left(\frac{3}{16}, \frac{1}{16}, \frac{1}{8}, \frac{1}{8}, \frac{3}{16}, \frac{1}{16}, \frac{1}{8}, \frac{1}{8}\right),$$

$$R_2 \langle\!-\!\rangle \left(\frac{1}{8}, \frac{1}{16}, \frac{1}{16}, \frac{3}{16}, \frac{1}{16}, \frac{1}{8}, \frac{1}{16}, \frac{1}{16}, \frac{1}{8}, \frac{1}{8}\right).$$

6.5. Se spune că structura ritmică s este *canonic asociată* ritmului R (clasei ritmice $\mathcal{R}$) și se scrie $R \Leftrightarrow s$ ($\mathcal{R} \Leftrightarrow s$) dacă $R \langle\!-\!\rangle s$ ($\mathcal{R} \langle\!-\!\rangle s$) și s este neperiodică.

În exemplele 6.4, prima și a treia asociere sînt canonice în timp ce a doua nu este. Avem în schimb $R_1 \Leftrightarrow \left(\frac{3}{16}, \frac{1}{16}, \frac{1}{8}, \frac{1}{8}\right)$; observăm deci că, spre deosebire de moduri, unui același ritm pot fi asociate structuri ritmice cu un număr diferit de elemente.

Legătura dintre clase ritmice și structuri ritmice este precizată de următoarele teoreme.

6.6. *Teoremă. Fie $R_1, R_2 \in Rit \setminus \{\emptyset\}$ și fie s_1, s_2 structuri ritmice cu același număr de elemente astfel încît $R_i \langle\!-\!\rangle s_i$, $i=1,2$. Atunci $\widetilde{R}_1 = \widetilde{R}_2$ dacă și numai dacă $s_1 \sim s_2$.*

6.7. *Teoremă. Pentru orice structură ritmică s există o clasă ritmică unică $\mathcal{R}$ astfel încît $\mathcal{R} \langle\!-\!\rangle s$.*

6.8. *Teoremă. Corespondența "$\Leftrightarrow$" stabilește o bijecție între $\mathcal{R}it \setminus \{\widetilde{\emptyset}\}$ și mulțimea claselor de structuri ritmice neperiodice conjugate.*

6.9. Fie m,n astfel încît $m \mid n$ și fie $\beta_{mn}: I_n \to I_m$ aplicația definită prin: $\beta_{mn}(k) =$ unicul $l \in I_m$ astfel încît $l \equiv k \pmod{m}$.

Pentru orice $s \in SR_m$, structura ritmică $s\beta_{mn} \in SR_n$ se numește *lectură repetată* a lui s. De exemplu $\left(\frac{1}{4}, \frac{1}{8}, \frac{1}{4}, \frac{1}{8}, \frac{1}{4}, \frac{1}{8}, \frac{1}{4}, \frac{1}{8}\right)$ este o lectură repetată a lui $\left(\frac{1}{4}, \frac{1}{8}\right)$.

6.10. *Teoremă. Dacă $\mathcal{R} \in \mathcal{R}it$, $\mathcal{R} \langle\!-\!\rangle s$ atunci pentru orice lectură repetată s' a lui s avem $\mathcal{R} \langle\!-\!\rangle s'$. Reciproc, dacă $\mathcal{R} \Leftrightarrow s$ și $\mathcal{R} \langle\!-\!\rangle s'$ atunci s' este conjugată cu o lectură repetată a lui s.*

6.11. Asociem unei structuri ritmice $s \in SR_m$ următoarele valori numerice:

$$\mathrm{n}(s) = m,$$

$$\mathrm{Stab}(s) = \# S_s,$$

$$\mathrm{Div}(s) = \bigwedge_{k=0}^{m-1} s(k),$$

$$\sum(s) = \sum_{k=0}^{m-1} s(k).$$

De exemplu, fie $s=\left(\frac{7}{8}, \frac{1}{4}, \frac{7}{8}, \frac{1}{4}\right)$. Avem

$$n(s)=4,$$

$$\mathrm{Stab}(s)=2,$$

$$\mathrm{Div}(s)=\frac{1}{8},$$

$$\sum(s)=\frac{18}{4}.$$

Următoarea teoremă permite calculul practic al mărimilor numerice asociate unei clase ritmice.

6.12. *Teoremă. Dacă* $\mathcal{R} \longleftrightarrow s$ *atunci*

$$n(\mathcal{R})=\mathrm{Stab}(s)^{-1}\, n(s),$$

$$\mathrm{Per}(\mathcal{R})=\mathrm{Stab}(s)^{-1} \sum(s),$$

$$\mathrm{Div}(\mathcal{R})=\mathrm{Div}(s).$$

6.13. Prin *produsul* dintre $a \in Q_+^*$ și $s \in SR_m$ se înțelege structura ritmică $as \in SR_m$ dată de $(as)(k)=as(k)$, $k \in I_m$.

Astfel, $\frac{1}{3}\left(\frac{1}{4}, \frac{1}{8}, \frac{1}{8}\right)=\left(\frac{1}{12}, \frac{1}{24}, \frac{1}{24}\right)$.

Legătura dintre structurile ritmice și structurile modale este dată de următorul rezultat:

6.14. *Teoremă. Fie* $\mathcal{R} \in \mathcal{R}it_{ab}$ *și fie s o structură ritmică astfel încît* $\mathcal{R} \longleftrightarrow s$ și $\sum(s)=b$ (existența ei rezultă din teoremele 6.10, 6.12). *Atunci clasa modală* $\mathcal{H}_{ab}(\mathcal{R})$ *este asociată cu structura modală* $a^{-1}s$.

Astfel, pentru ritmul R_3 de la 4.7 avem

$R_3 \longleftrightarrow \left(\frac{1}{6}, \frac{1}{12}, \frac{1}{12}, \frac{1}{12}, \frac{1}{6}, \frac{1}{12}, \frac{1}{12}\right)$; conform teoremei 6.10 avem și $R_3 \longleftrightarrow s'$ unde s' este lectura repetată de două ori a structurii precedente. Cum $\sum(s')=\frac{6}{4}$ rezultă

$\mathcal{H}_{\frac{1}{48}, \frac{6}{4}}(\widetilde{R}_3) \longleftrightarrow 48\, s'=(8,4,4,4,8,4,4,8,4,4,4,8,4,4)$.

6.15. Vom folosi pentru structurile ritmice o notație combinată formată din cifre și durate muzicale. Astfel,

$\frac{1}{3}\Big($ $\Big)=\left(\frac{1}{12}, \frac{1}{24}, \frac{1}{24}\right)$.

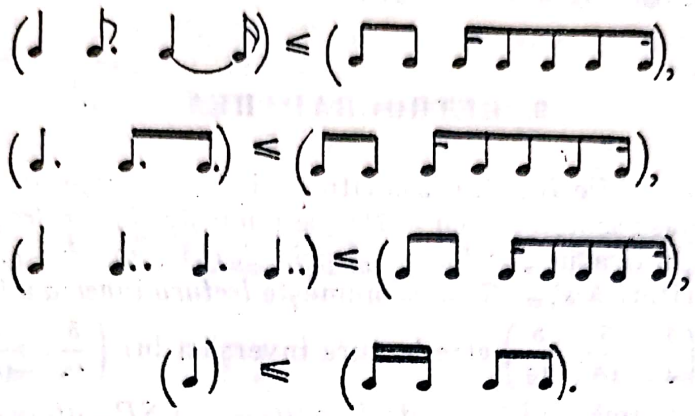
Introducerea notației combinate permite scrierea unor structuri rezultînd din suprapuneri complexe de ritmuri (a se vedea § 15).

6.16. Vom conveni, în baza teoremei 6.7, ca ori de cîte ori vom scrie relații conținînd structuri ritmice să subînțelegem că este vorba de fapt de clasele ritmice (unic determinate) asociate acelor structuri.

7. INCLUZIUNEA

7.1. Se spune că clasa ritmică $\mathcal{R}_1$ este *inclusă* în clasa ritmică $\mathcal{R}_2$ și se scrie $\mathcal{R}_1 \leqslant \mathcal{R}_2$ dacă există $R_i \in \mathcal{R}_i$, $i=1,2$, astfel încît $R_1 \subset R_2$.

7.2. Exemple:



Ultimul exemplu arată că relația $\mathcal{R}_1' \leqslant \mathcal{R}_2$ nu implică $\mathrm{Per}(\mathcal{R}_1) \mid \mathrm{Per}(\mathcal{R}_2)$ nici $\mathrm{Per}(\mathcal{R}_2) \mid \mathrm{Per}(\mathcal{R}_1)$; în schimb ea implică întotdeauna $\mathrm{Div}(\mathcal{R}_2) \mid \mathrm{Div}(\mathcal{R}_1')$.

7.3. Există o legătură cu incluziunea claselor modale; anume, *dacă* $\mathcal{R}_1$, $\mathcal{R}_2 \in \mathcal{R}it_{ab}$, *atunci* $\mathcal{R}_1 \leqslant \mathcal{R}_2$ *dacă și numai dacă clasa modală* $\mathcal{H}_{ab}(\mathcal{R}_1)$ *este inclusă în clasa modală* $\mathcal{H}_{ab}(\mathcal{R}_2)$.

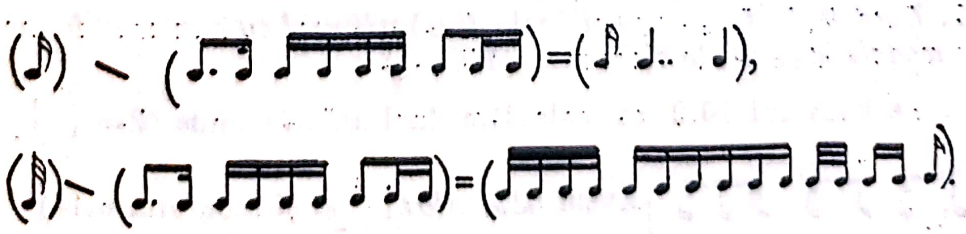
7.4. $(\mathcal{R}eg, \leqslant)$ *este o latice iar aplicația* $a \mapsto a\tilde{Z}$ *este un izomorfism ordinal între* $(Q_+^*, \mid^\circ)$ *și* $\mathcal{R}eg$.

Fie $\mathcal{S} \in \mathcal{R}it \setminus \{\tilde{\emptyset}\}$ *și fie* $d = \mathrm{Div}(\mathcal{S})$. *Atunci* $d\tilde{Z}$ *este cel mai mic element* $\mathcal{R} \in \mathcal{R}eg$ *astfel încît* $\mathcal{S} \leqslant \mathcal{R}$.

8. COMPLEMENTARELE UNEI CLASE RITMICE

8.1. Am arătat mai sus că complementara unui ritm nu este un ritm; deci nu se poate vorbi, ca în cazul claselor modale, de complementara unei clase ritmice. Se poate însă defini complementara unei clase ritmice în raport cu o clasă regulată. Anume, fie $\mathcal{S} \in \mathcal{R}it$ și fie $\mathcal{R} \in \mathcal{R}eg$ astfel încît $\mathcal{S} \leqslant \mathcal{R}$. Prin ipoteză există $S \in \mathcal{S}$ și $R \in \mathcal{R}$ astfel încît $S \subset R$. Definim atunci clasa $\mathcal{R} \setminus \mathcal{S}$ ca fiind clasa ritmului $R \setminus S$; se arată că această definiție este corectă (nu depinde de alegerea reprezentanților S, R). $\mathcal{R} \setminus \mathcal{S}$ se numește *clasa complementară* a lui $\mathcal{S}$ în raport cu $\mathcal{R}$.

8.2. Exemple:



Se observă că complementara depinde de clasa regulată în raport cu care se ia.

8.3. *Perioada unei complementare este întotdeauna egală cu perioada clasei inițiale.*

8.4 Legătura cu operațiile modale: *dacă* $\mathcal{S} \in \mathcal{R}it_{ab}$ *atunci* $\mathcal{H}_{ab}(a\tilde{Z} \setminus \mathcal{S})$ *este clasa modală complementară a lui* $\mathcal{H}_{ab}(\mathcal{S})$

9. RETROGRADAREA

9 1. Fie $\mathcal{R} \in \mathcal{R}it$ și fie $R \in \mathcal{R}$. Clasa ritmului $-R$ nu depinde de alegerea lui R în $\mathcal{R}$. Această clasă se notează cu $-\mathcal{R}$ și se numește *clasa retrogradată* a lui $\mathcal{R}$.

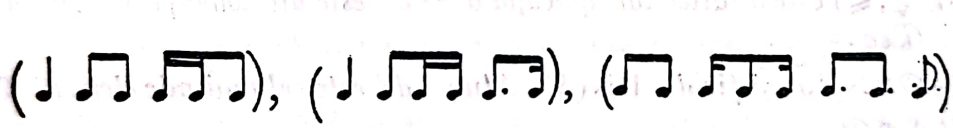
9.2. Definim aplicația $\zeta_m: I_m \to I_m$ prin $\zeta_m(k) = m-k-1$. Dacă $s \in SR_m$ atunci structura ritmică $s\zeta_m \in SR_m$ se numește *lectura inversă* a lui s.

De exemplu $\left(\frac{1}{4}, \frac{3}{16}, \frac{5}{16}\right)$ este lectura inversă a lui $\left(\frac{5}{16}, \frac{3}{16}, \frac{1}{4}\right)$.

Se demonstrează următorul rezultat: *dacă* $\mathcal{R} \langle - \rangle s \in SR_m$ *atunci* $-\mathcal{R} \langle - \rangle s\zeta_m$.

9.3. Clasele ritmice $\mathcal{R}$ cu proprietatea $\mathcal{R} = -\mathcal{R}$ corespund ritmurilor „neretrogradabile" (terminologia lui O. Messiaen).

9.4. Vom da acum extinderea la domeniul ritmic a noțiunii de clasă modală cu complementara prin oglindire. Se numește *clasă ritmică cu complementara prin retrogradare* o clasă $\mathcal{S}$ pentru care există $\mathcal{R} \in \mathcal{R}eg$ astfel încît $\mathcal{S} \leqslant \mathcal{R}$ și $\mathcal{R} \setminus \mathcal{S} = -\mathcal{S}$. Orice clasă regulată este cu complementara prin retrogradare; alte exemple:



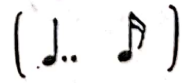
Se demonstrează că dacă o clasă $\mathcal{S}$ este cu complementara prin retrogradare, atunci ritmul regulat $\mathcal{R}$ cu prioritățile $\mathcal{S} \leqslant \mathcal{R}$ și $\mathcal{R} \setminus \mathcal{S} = -\mathcal{S}$ este unic determinat; anume, $\mathcal{R} = d\tilde{Z}$ unde $d = Div(\mathcal{S})$ dacă $\mathcal{S}$ nu este clasă regulată, $d = 2^{-1}$ Div($\mathcal{S}$) dacă $\mathcal{S}$ este clasă regulată.

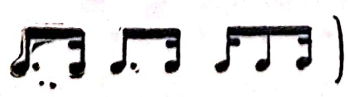
10. NUMĂRUL DE INCLUZIUNI ALE UNEI CLASE RITMICE ÎN ALTĂ CLASĂ RITMICĂ

10.1. Fie $\mathcal{R}, \mathcal{S} \in \mathcal{R}it$. Se demonstrează că pentru orice $S \in \mathcal{S}$ există cel mult un număr finit de ritmuri de clasă $\mathcal{R}$ incluse în S și că acest număr nu depinde de alegerea lui S în $\mathcal{S}$.

Prin definiție numărul de mai sus se numește *numărul de incluziuni* ale lui $\mathcal{R}$ în $\mathcal{S}$ și se notează Incl $(\mathcal{R}, \mathcal{S})$.

10.2. *Dacă* $\mathcal{R}, \mathcal{S} \in \mathcal{R}it_{ab}$ *atunci* Incl $(\mathcal{R}, \mathcal{S})$ *este egal cu numărul de incluziuni ale clasei modale* $\mathcal{H}_{ab}(\mathcal{R})$ *în clasa modală* $\mathcal{H}_{ab}(\mathcal{S})$.

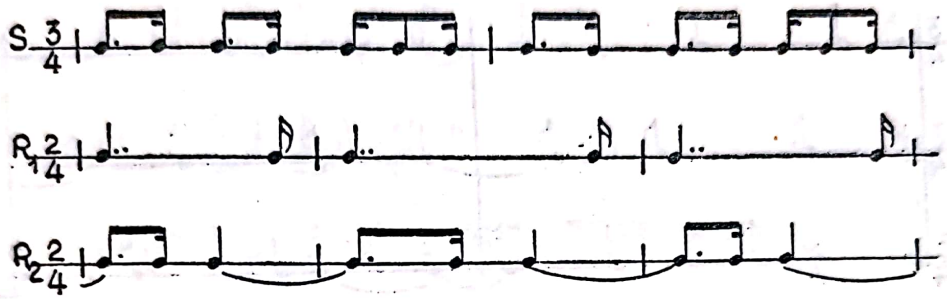
10.3. Pe baza lui 10.2 să calculăm Incl $(\mathcal{R}, \mathcal{S})$ unde $\mathcal{R} \Leftrightarrow$ 

$\mathcal{S} \Leftrightarrow$  Avem $\mathcal{R}, \mathcal{S} \in \mathcal{R}it_{\frac{1}{16}, \frac{6}{4}}$ și (conform 6.14)

$$\mathbf{A} = \mathcal{H}_{\frac{1}{16},\ \frac{6}{4}}\ (\mathcal{R}) \langle\!-\!\rangle\ (7,\ 1,\ 7,\ 1,\ 7,\ 1)$$

$$\mathbf{B} = \mathcal{H}_{\frac{1}{16},\ \frac{6}{4}}\ (\mathcal{S}) \langle\!-\!\rangle\ (3,\ 1,\ 3,\ 1,\ 1,\ 2,\ 1,\ 3,\ 1,\ 3,\ 1,\ 1,\ 2,\ 1).$$

Există două moduri aparţinînd clasei modale **A** induse în modul $\{0, 3, 4, 7, 8, 9, 11, 12, 15, 16, 19, 20, 21, 23\}$ aparţinînd clasei modale **B**: $\{0, 7, 8, 15, 16, 23\}$ şi $\{3, 4, 11, 12, 19, 20\}$. Prin urmare $\mathrm{Incl}(\mathcal{R}, \mathcal{S}) = 2$. Iată două ritmuri R_1, R_2 de clasă $\mathcal{R}$ incluse într-un ritm S de clasă $\mathcal{S}$; ele corespund celor două moduri de mai sus prin bijecţia $H_{\frac{1}{16},\ \frac{6}{4}}$



10.4. În [7], cap. VIII este enunţată următoarea teoremă: *numărul de incluziuni ale unei clase modale* **A** *cu* $n(\mathbf{A}) = 3$ *în altă clasă modală* **B** *plus numărul de incluziuni ale lui* **A** *în complementara lui* **B** *este egal cu numărul de incluziuni ale simetricei lui* **A** *în* **B** *plus numărul de incluziuni ale simetricei lui* **A** *în complementara lui* **B**. Acest enunţ se poate extinde la domeniul ritmic (de altfel demonstraţia lui rezultă din teorema de mai sus folosind izomorfismele $\mathcal{H}_{ab}$):

Teoremă. Fie $\mathcal{S}, \mathcal{T} \in \mathcal{R}it$ *şi fie* $\mathcal{R} \in \mathcal{R}eg$ *astfel încît* $n(\mathcal{S}) = 3$, $\mathrm{Per}(\mathcal{T}) \mid \mathrm{Per}(\mathcal{S})$, $\mathcal{S} \leqslant \mathcal{R}$ *şi* $\mathcal{T} \leqslant \mathcal{R}$. *Atunci*

$$\mathrm{Incl}(\mathcal{S}, \mathcal{T}) + \mathrm{Incl}(\mathcal{S}, \mathcal{R} \setminus \mathcal{T}) = \mathrm{Incl}(-\mathcal{S}, \mathcal{T}) + \mathrm{Incl}(-\mathcal{S}, \mathcal{R} \setminus \mathcal{T}).$$

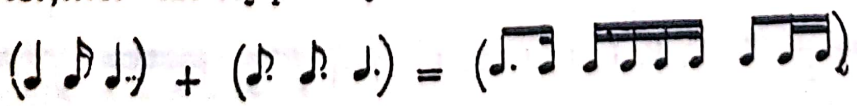
11. COMPUNEREA

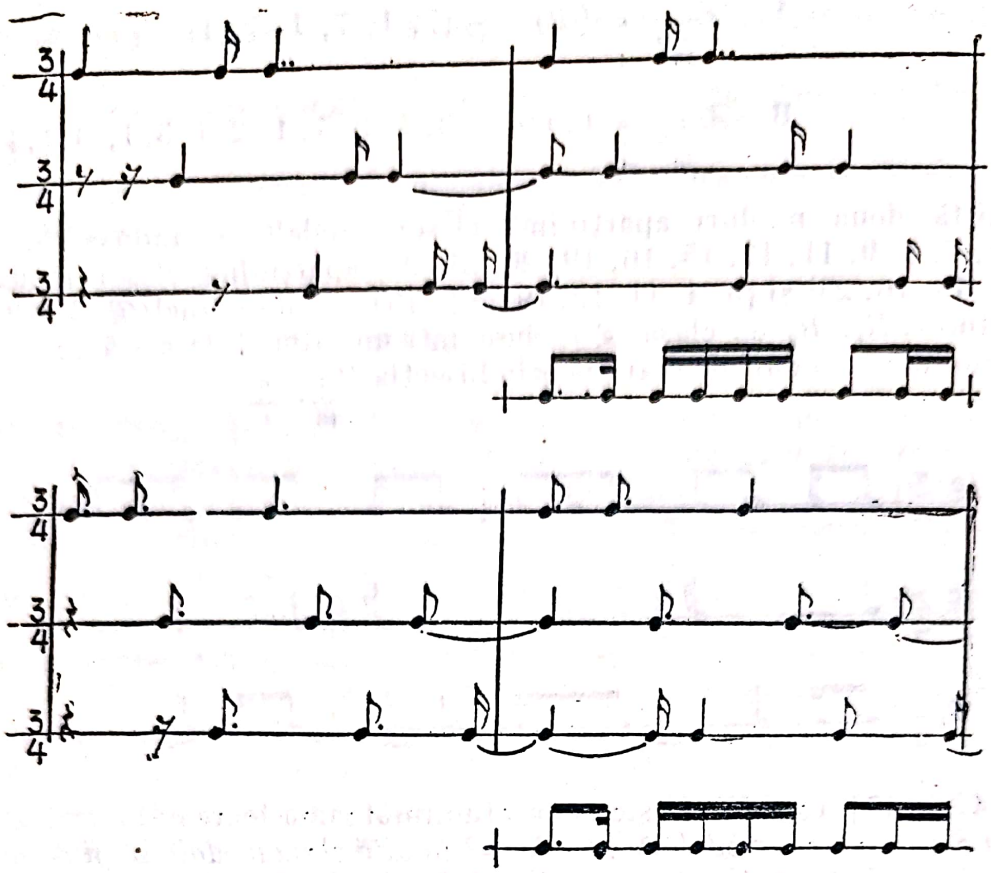
11.1. Fie $\mathcal{R}_1, \mathcal{R}_2 \in \mathcal{R}it$ şi fie $R_i \in \mathcal{R}_i$, $i = 1, 2$. Se demonstrează că $R_1 + R_2$ este un ritm a cărui clasă nu depinde de alegerea lui R_i în $\mathcal{R}_i$. Prin definiţie această clasă se numeşte *compunerea* lui $\mathcal{R}_1$ cu $\mathcal{R}_2$ şi se notează $\mathcal{R}_1 + \mathcal{R}_2$.

Operaţia de compunere defineşte pe $\mathcal{R}it$ o structură de monoid comutativ. $\mathcal{R}eg$ este un submonoid în raport cu această operaţie.

11.2. $\mathrm{Per}(\mathcal{R}_1 + \mathcal{R}_2) \mid \mathrm{Per}(\mathcal{R}_1) \wedge \mathrm{Per}(\mathcal{R}_2)$, $\mathrm{Div}(\mathcal{R}_1 + \mathcal{R}_2) = \mathrm{Div}(\mathcal{R}_1) \wedge \mathrm{Div}(\mathcal{R}_2)$ *pentru orice* $\mathcal{R}_1, \mathcal{R}_2 \in \mathcal{R}it \setminus \{\tilde{\emptyset}\}$.

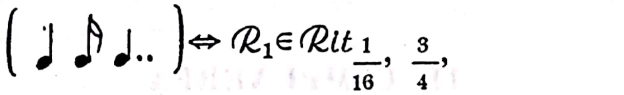
11.3. Prin analogie cu compunerea claselor modale putem spune că compunerea a două clase ritmice $\mathcal{R}_1$, $\mathcal{R}_2$ se poate face luînd clasa reuniunii transpoziţiilor" unui ritm $R_1 \in \mathcal{R}_1$ pe „treptele" unui ritm $R_2 \in \mathcal{R}_2$ sau clasa reuniunii „transpoziţiilor" lui R_2 pe treptele lui R_1:

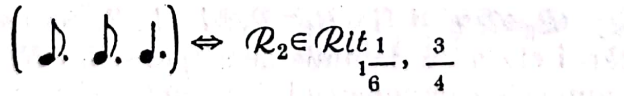




11.4. Se știe că $\mathcal{M}(Z_n)$ este un monoid, operația fiind compunerea claselor modale (notată tot cu $+$). Se demonstrează că pentru orice $(a, b) \in \Phi$, $\mathcal{R}it_{ab}$ este un submonoid al lui $\mathcal{R}it$ iar $\mathcal{H}_{ab}$ este un izomorfism de monoizi între $\mathcal{R}it_{ab}$ și $\mathcal{M}(Z_n)$ $(n = ba^{-1})$.

Să calculăm după această metodă compunerea din exemplul precedent. Avem


$\Leftrightarrow \mathcal{R}_1 \in \mathcal{R}it_{\frac{1}{16}, \frac{3}{4}}$,


$\Leftrightarrow \mathcal{R}_2 \in \mathcal{R}it_{\frac{1}{16}, \frac{3}{4}}$

de unde

$$\mathbf{A}_1 = \mathcal{H}_{\frac{1}{16}, \frac{3}{4}}(\mathcal{R}_1) \Leftrightarrow (4, 1, 7),$$

$$\mathbf{A}_2 = \mathcal{H}_{\frac{1}{16}, \frac{3}{4}}(\mathcal{R}_2) \Leftrightarrow (3, 3, 6).$$

Întrucît $M_1 = \{0, 4, 5\} \in \mathbf{A}_1$, $M_2 = \{0, 3, 6\} \in \mathbf{A}_2$ rezultă că $\mathbf{A}_1 + \mathbf{A}_2$ este clasa lui $M_1 + M_2 = \{0, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11\}$; deci $\mathbf{A}_1 + \mathbf{A}_2 \langle\!\longrightarrow\!\rangle (3, 1, 1, 1, 1, 1, 2, 1, 1)$ de unde

$\mathcal{R}_1 + \mathcal{R}_2 \Leftrightarrow \frac{1}{16}(3, 1, 1, 1, 1, 1, 2, 1, 1) =$

Această metodă este aplicabilă mai ales atunci cînd $\mathcal{R}_1$ şi $\mathcal{R}_2$ sînt date de la început în aceeaşi mulţime $\mathcal{R}it_{ab}$; în caz contrar este preferabil să se aplice o altă metodă ce va fi descrisă în § 13.

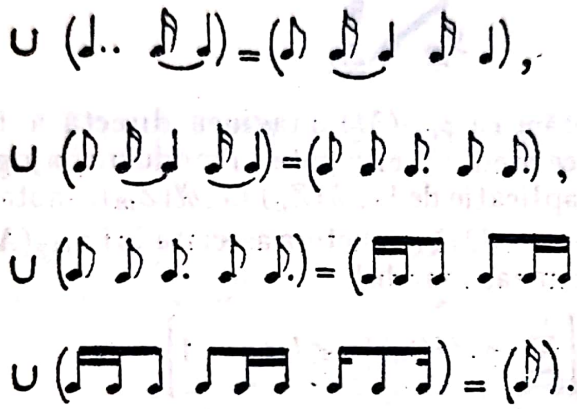
11.5. Prin analogie cu operaţia de Reuniune a unei clase modale ([3], p. 111), putem introduce *Reuniunea* $\cup\mathcal{R}$ a unei clase ritmice $\mathcal{R}$ prin relaţia

$$\cup\mathcal{R}=\mathcal{R}+\mathcal{R}.$$

11.6. *Teoremă. O clasă ritmică* $\neq\tilde{\emptyset}$ *este egală cu propria ei reuniune dacă şi numai dacă este regulată.*

11.7. *Teoremă. Aplicarea repetată a operaţiei* $\cup$ *asupra unei clase* $\mathcal{R}\neq\tilde{\emptyset}$ *conduce după un număr finit de paşi la clasa regulată* $d\tilde{Z}$ *unde* $d=\mathrm{Div}(\mathcal{R})$.

Spre exemplu:



12. CLASE RITMICE INTERVALIC DISJUNCTE

12.1. *Propoziţie. Fie* $\mathcal{R}_i\in\mathcal{R}it\setminus\{\tilde{\emptyset}\}$, $t_i=\mathrm{Per}(\mathcal{R}_i)$, $i=1, 2$. *Următoarele afirmaţii sînt echivalente:*

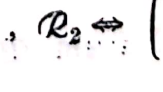
i) $\mathrm{Int}(\mathcal{R}_1)\cap\mathrm{Int}(\mathcal{R}_2)=t_1Z\cap t_2Z$.

ii) *Pentru orice* $\mathcal{R}\in\mathcal{R}it\setminus\{\tilde{\emptyset}\}$ *astfel încît* $\mathcal{R}\leqslant\mathcal{R}_1$, $\mathcal{R}\leqslant\mathcal{R}_2$ *avem* $t_1\vee t_2\,|\,\mathrm{Div}(\mathcal{R})$.

12.2. Două clase ritmice $\mathcal{R}_1$, $\mathcal{R}_2$ se numesc *intervalic disjuncte* dacă satisfac condiţiile echivalente din propoziţia 12.1; se scrie $\mathcal{R}_1\perp\mathcal{R}_2$.

Importanţa acestei noţiuni constă în aceea că două clase sînt intervalic disjuncte dacă şi numai dacă vocile care realizează compunerea lor sînt două cîte două complementare. Astfel, exemplul 11.3 pune în evidenţă clase intervalic disjuncte.

12.3. Un mijloc de a determina dacă două clase $\mathcal{R}_1$, $\mathcal{R}_2$ sînt intervalic disjuncte este următorul: Fie $a_i=\mathrm{Div}(\mathcal{R}_i)$, $b_i=\mathrm{Per}(\mathcal{R}_i)$, $a=a_1\wedge a_2$, $b=b_1\vee b_2$; evident $\mathcal{R}_1, \mathcal{R}_2\in\mathcal{R}it_{ab}$. $\mathcal{R}_1\perp\mathcal{R}_2$ *dacă şi numai dacă* $n(\mathcal{H}_{ab}(\mathcal{R}_1)+\mathcal{H}_{ab}(\mathcal{R}_2))=n(\mathcal{H}_{ab}(\mathcal{R}_1))\,n(\mathcal{H}_{ab}(\mathcal{R}_2))$.

De exemplu, fie $\mathcal{R}_1\Leftrightarrow$, $\mathcal{R}_2\Leftrightarrow$  .

Avem $a=\frac{1}{16}$, $b=\frac{6}{4}$, $A_1=\mathcal{H}_{\frac{1}{16},\,\frac{6}{4}}(\mathcal{R}_1)\langle\!-\!\rangle(10, 2, 10, 2)$, $A_2=\mathcal{H}_{\frac{1}{16},\,\frac{6}{4}}(\mathcal{R}_2)\langle\!-\!\rangle(7, 1, 7, 1, 7, 1)$. Întrucît $A_1+A_2=\tilde{Z}_{24}$ şi $n(A_1)\,n(A_2)=24$ rezultă $\mathcal{R}_1\perp\mathcal{R}_2$.

13. CONDENSAREA ŞI EXTENSIA

13.1. Se numeşte *condensare* compunerea cu o clasă ritmică regulată.

13.2. Pentru a identifica operaţia modală corespunzătoare condensării descriem următoarea construcţie. Fie m, n două numere întregi $\geqslant 1$ astfel încît $m|n$. Există un morfism de inele unic $\varphi_{mn}: Z_n \to Z_m$ care face comutativă diagrama

$$\begin{tikzcd} & Z_n \arrow[dd, "\varphi_{mn}"] \\ Z \arrow[ur, "\varphi_n"] \arrow[dr, "\varphi_m"'] & \\ & Z_m \end{tikzcd}$$

Pentru orice $M \in \mathcal{P}(Z_n)$ notăm cu $\varphi_{mn}(M)$ imaginea directă a lui M prin φ_{mn}. Aplicaţia $M \to \varphi_{mn}(M)$ duce moduri conjugate în moduri conjugate; prin trecere la factor se obţine atunci o aplicaţie de la $\mathcal{M}(Z_n)$ în $\mathcal{M}(Z_m)$, notată tot cu φ_{mn}.

Dacă $\mathbf{A} \in \mathcal{M}(Z_n)$ şi $\mathbf{A} \langle\!\longrightarrow\rangle s \in SM_m^n$, structura asociată lui $\varphi_{mn}(\mathbf{A})$ se poate calcula în modul următor: se formează modul

$$\left\{ \sum_{k=0}^{l} \varphi_m(s(k)) \,|\, 0 \leqslant l \leqslant m-1 \right\}$$

şi se determină structura asociată lui.

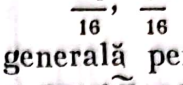
Avem următorul rezultat: *fie* (a, b), $(a, c) \in \Phi$ *astfel încît* $b|c$ şi fie $m = ba^{-1}$, $n = ca^{-1}$. *Atunci diagrama de mai jos este comutativă*

$$\begin{tikzcd} \mathcal{R}it_{\underline{ac}} \arrow[r] \arrow[d, "\mathcal{H}_{\underline{ac}}"'] & \mathcal{R}it_{\underline{ab}} \arrow[d, "\mathcal{H}_{\underline{ab}}"] \\ \mathcal{M}(\underline{Z_n}) \arrow[r, "\mathcal{S}_{\underline{mn}}"] & \mathcal{M}(\underline{Z_m}) \end{tikzcd}$$

săgeata orizontală desemnînd aplicaţia de condensare $\mathcal{R} \to \mathcal{R} + b\tilde{Z}$.

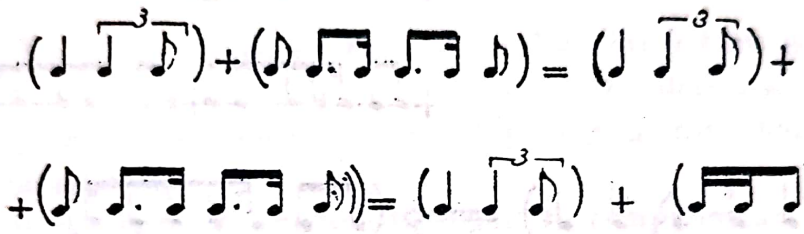
13.3. Punctul precedent oferă o metodă de calcul a condensării. Să calculăm de exemplu $\mathcal{R} +$ (𝅗𝅥) unde $\mathcal{R} \Leftrightarrow$ (♪ ♫ ♩. ♪). Pentru a putea aplica 13.2 repetăm lectura structurii lui $\mathcal{R}$ în scopul de a obţine o structură s' cu $\frac{1}{2}\left|\sum(s')\right.$. Astfel avem $\mathcal{R} \in \mathcal{R}it_{\frac{1}{16}, \frac{24}{16}}$ şi $\mathcal{R} \langle\!\longrightarrow\rangle$ (♪ ♫ ♫ ♪) (♪ ♩. ♩ ♪) Fie $\mathbf{A} = \mathcal{H}_{\frac{1}{16}, \frac{24}{16}}(\mathcal{R})$; conform 6.14, $\mathbf{A} \langle\!\longrightarrow\rangle (2, 3, 1, 3, 1,$

2, 2, 3, 1, 3, 1, 2). Pentru a obține pe $\mathbf{B}=\varphi_{8,24}(\mathrm{A})$ calculăm sumele parțiale ale structurii lui **A** modulo 8; obținem 2, 5, 6, 1, 2, 4, 6, 1, 2, 5, 6, 0. Am găsit deci modul $\{0, 1, 2, 4, 5, 6\}$ de structură (1, 1, 2, 1, 1, 2); prin urmare

B $\langle\!-\!\rangle$ (1, 1, 2, 1, 1, 2) de unde $\mathcal{R}+$ $27=\mathcal{H}^{-1}_{\frac{1}{16},\,\frac{8}{16}}(\mathbf{B})\Leftrightarrow$  .

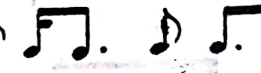
13.4. Condensarea oferă o metodă de calcul generală pentru compunere; ea se bazează pe observația că dacă $b=\mathrm{Per}(\mathcal{R})$ atunci $\mathcal{R}+b\widetilde{Z}=\mathcal{R}$. Așadar, pentru a calcula $\mathcal{R}_1+\mathcal{R}_2$ vom scrie $\mathcal{R}_1+\mathcal{R}_2=\mathcal{R}_1+(b\widetilde{Z}+\mathcal{R}_2)$ unde $b=\mathrm{Per}(\mathcal{R}_1)$, vom calcula condensarea $\mathcal{S}=b\widetilde{Z}+\mathcal{R}_2$ și apoi vom calcula compunerea $\mathcal{R}_1+\mathcal{S}$ după metoda de la 11.4.

De exemplu:



$$=\frac{1}{12}(3,\ 2,\ 1)+\frac{1}{16}(1,1,2)=$$

$$=\frac{1}{48}(12,8,4)+\frac{1}{48}(3,3,6)=\frac{1}{48}(12,8,4)+\frac{1}{48}(3,3,6,3,3,6)=\frac{1}{48}(2,1,3,$$

$2,3,1)=\frac{1}{3}$  .

Aplicarea directă a metodei de la 11.4 ar fi dus în acest caz la calcule mai lungi în Z_{72}.

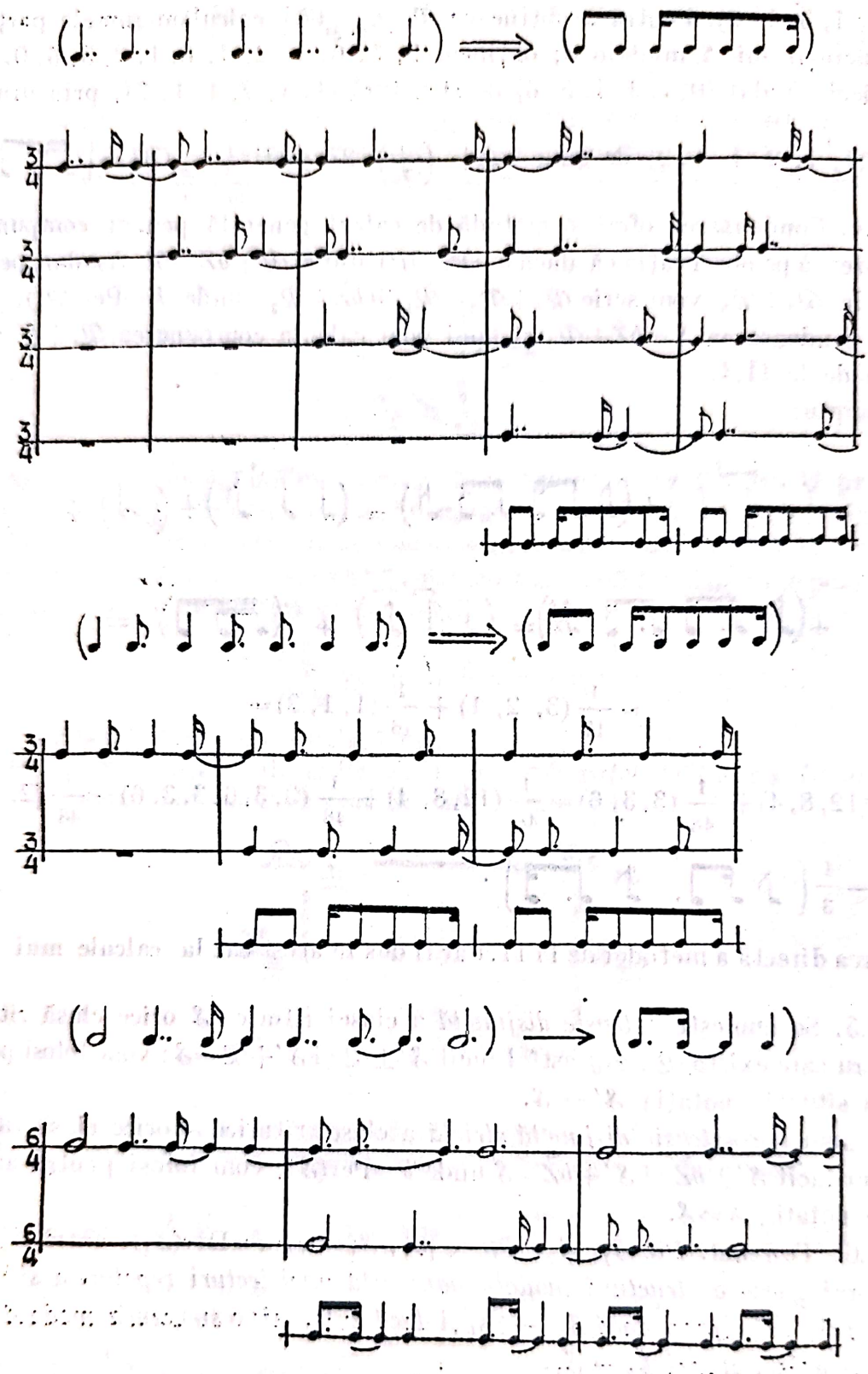
13.5. Se numește *extensie disjunctă* a clasei ritmice $\mathcal{S}$ orice clasă ritmică $\mathcal{S}'$ pentru care există $\mathcal{R}\in\mathcal{R}eg$ astfel încît $\mathcal{S}'\perp\mathcal{R}$ și $\mathcal{S}'+\mathcal{R}=\mathcal{S}$; vom folosi pentru această situație notația $\mathcal{S}'\rightarrow\mathcal{S}$.

Se numește *extensie disjunctă strictă* a clasei ritmice $\mathcal{S}$ orice clasă ritmică $\mathcal{S}'$ astfel încît $\mathcal{S}'\perp b\widetilde{Z}$ și $\mathcal{S}'+b\widetilde{Z}=\mathcal{S}$ unde $b=\mathrm{Per}(\mathcal{S})$; vom folosi pentru această situație notația $\mathcal{S}\Rightarrow\mathcal{S}$.

13.6. *Teoremă. Fie* $\mathcal{S}_1,\ \mathcal{S}_2\in\mathcal{R}it\setminus\{\widetilde{\emptyset}\}$, $\mathcal{S}_i\Leftrightarrow s_i$, $a=\mathrm{Div}(\mathcal{S}_1)$. *Dacă* $\mathcal{S}_2\rightarrow\mathcal{S}_1$ *atunci* $a^{-1}s_2$ *este o structură modală adiacentă unei lecturi repetate a structurii modale* $a^{-1}s_1$. *Reciproc, dacă* $\mathcal{S}_i\langle\!-\!\rangle s_i$ *și dacă* $a^{-1}s_2$ *este o structură modală adiacentă lui* $a^{-1}s_1$, *atunci* $\mathcal{S}_2\rightarrow\mathcal{S}_1$.

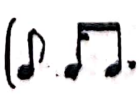
13.7. *Teoremă. Fie* $\mathcal{S}_1,\ \mathcal{S}_2\in\mathcal{R}it\setminus\{\widetilde{\emptyset}\}$, $\mathcal{S}_i\Leftrightarrow s_i$, $a=\mathrm{Div}(\mathcal{S}_1)$. *Dacă* $\mathcal{S}_2\Rightarrow\mathcal{S}_1$ *atunci* $a^{-1}s_2$ *este o structură modală adiacentă structurii modale* $a^{-1}s_1$. *Reciproc, dacă* $\mathcal{S}_1\Leftrightarrow s_1$, $\mathcal{S}_2\langle\!-\!\rangle s_2$ *și* $a^{-1}s_2$ *este o structură modală adiacentă lui* $a^{-1}s_1$, *atunci* s_2 *este neperiodică și* $\mathcal{S}_2\Rightarrow\mathcal{S}_1$.

13.8. Iată cîteva exemple de extensii disjuncte:



Primele două extensii sînt stricte în timp ce a treia este nestrictă.

13.9. Se demonstrează că „$\Rightarrow$" este o relaţie de ordine pe $\mathcal{R}it \setminus \{\tilde{\emptyset}\}$ mai tare ca "$\leqslant$", în timp ce "$\Rightarrow$" nu este o relaţie de ordine. De exemplu, fie

$\mathcal{R}_1 \Leftrightarrow$  .

$\mathcal{R}_2 \Leftrightarrow$,

$\mathcal{R}_3 \Leftrightarrow$.

Avem $\mathcal{R}_3 \to \mathcal{R}_2$, $\mathcal{R}_2 \to \mathcal{R}_1$ însă $\mathcal{R}_3$ non $\to \mathcal{R}_1$.

14. ACȚIUNILE LUI Q_+^* ȘI Z_n^*

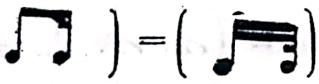
14.1. Fie $a \in Q_+^*$ și fie $\mathcal{R} \in \mathcal{R}it$. Clasa ritmului aR nu depinde de alegerea ritmului R în $\mathcal{R}$; această clasă se notează prin definiție cu $a\mathcal{R}$. Aplicația $(a, \mathcal{R}) \to a\mathcal{R}$ definește o acțiune a lui Q_+^* pe $\mathcal{R}it$, numită *înmulțirea* claselor ritmice cu numere din Q_+^*.

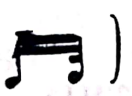
Înmulțirea este distributivă în raport cu compunerea:

$$a(\mathcal{R}_1 + \mathcal{R}_2) = a\mathcal{R}_1 + a\mathcal{R}_2.$$

Dacă $\mathcal{R} \longleftrightarrow s$ atunci $a\mathcal{R} \longleftrightarrow as$.

În *Sonata op. 111*, partea a II-a, Beethoven folosește înmulțirea claselor ritmice cu $\frac{1}{2}$:

$\frac{1}{2}$  = ,

$\frac{1}{2}$  = .

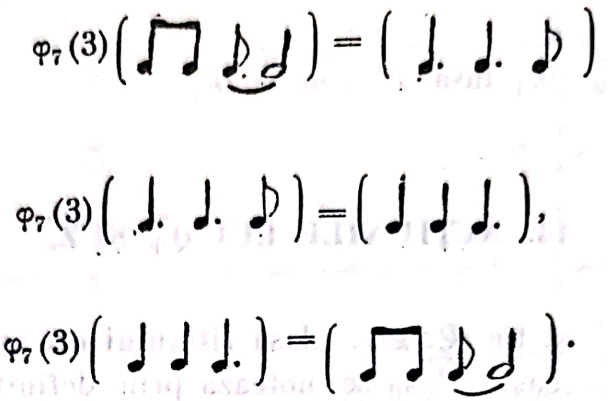
14.2. Fie Z_n^* grupul multiplicativ al elementelor inversabile din inelul Z_n. Se știe (vezi [7], cap. IV, § 3) că Z_n^* acționează pe $\mathcal{M}(Z_n)$ prin formula $(u, \widetilde{M}) \to (u\widetilde{M})$ (în cazul $n=12$ este vorba de „înmulțirea cu 1, 5, 7, 11 a claselor modale": vezi [3], cap. IV). Întrucît $\mathcal{R}it_{ab}$ este în bijecție cu $\mathcal{M}(Z_n)$ $(n = ba^{-1})$ putem defini acțiunea lui Z_n^* pe $\mathcal{R}it_{ab}$ prin transport de structură cu ajutorul lui $\mathcal{H}_{ab}$; anume definim $u\mathcal{R}$ ca fiind egal cu $\mathcal{H}_{ab}^{-1}(u\mathcal{H}_{ab}(\mathcal{R}))$ pentru orice $u \in Z_n^*$ și $\mathcal{R} \in \mathcal{R}it_{ab}$.

Astfel, în $\mathcal{R}it_{\frac{1}{16}, \frac{3}{4}}$ avem:

$\varphi_{12}(7)$ = ;

în $\mathcal{R}it_{\frac{1}{16},\frac{3}{4}}$

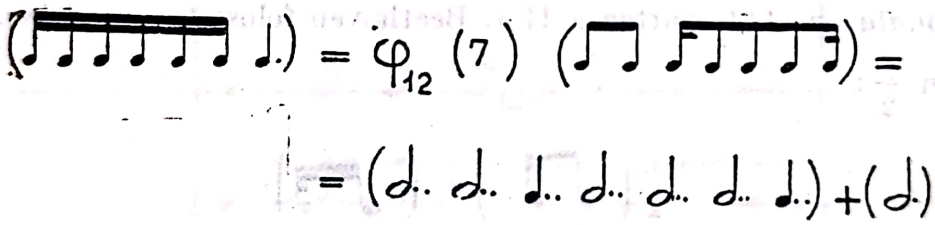
aplicaţia repetată de două ori a înmulţirii conduce întotdeauna la structura iniţială. Nu acelaşi lucru se întîmplă în $\mathcal{R}it_{\frac{1}{8},\frac{7}{8}}$:



14.3. Există o legătură naturală între acţiunea lui Q_+^* şi acţiunea lui Z_n^* dată de operaţia de condensare:

Propoziţie: Fie $(a, b) \in \Phi$, $n = ba^{-1}$ *şi fie* k *un număr întreg prim cu* n. *Atunci* $\varphi_n(k)\mathcal{R} = k\mathcal{R} + b\tilde{Z}$ *pentru orice* $\mathcal{R} \in \mathcal{R}it_{ab}$.

De exemplu



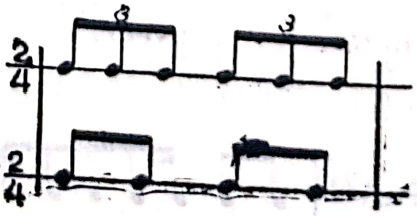
15. POLIRITMIA

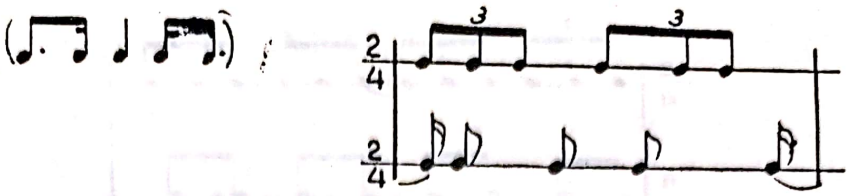
15.1. Se spune că un ritm R este *poliritmic* dacă există ritmurile nevide R_1, R_2 astfel încît $R = R_1 \cup R_2$, $\mathrm{Div}(R_1)$ non $|$ $\mathrm{Div}(R_2)$ şi $\mathrm{Div}(R_2)$ non $|$ $\mathrm{Div}(R_1)$.

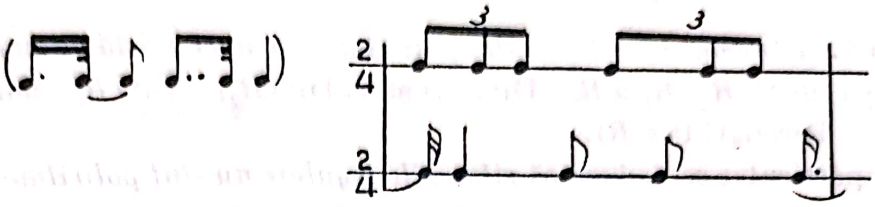
Orice ritm de aceeaşi clasă cu un ritm poliritmic este poliritmic; de aceea putem vorbi de clase ritmice poliritmice.

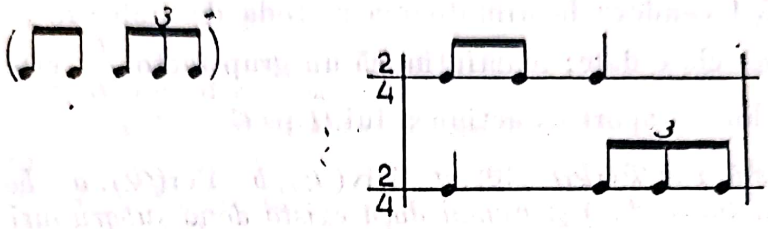
15.2. Indicăm cîteva exemple de clase poliritmice, scriind în dreptul fiecăreia două ritmuri a căror reuniune aparţine clasei respective:

a) $\frac{1}{3}$

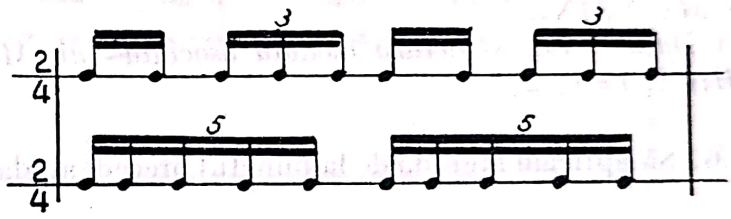


b) $\frac{1}{3}$ 

c) $\frac{1}{3}$ 

d) 

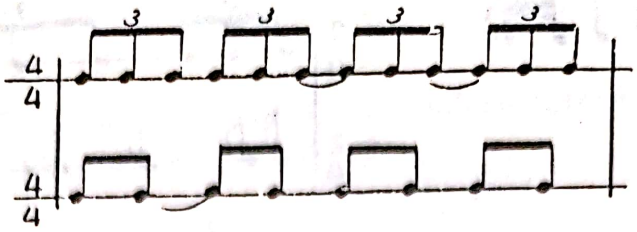
e) $\frac{1}{15}$



Se observă că clasele neretrogradabile pot da prin reuniune atît clase neretrogradabile (a, b, d) cît și clase retrogradabile (c, e).

Să ilustrăm metoda de determinare a structurilor de mai sus pe exemplul c). Vom aplica principiul expus la 4.7. Fie R_1, R_2 ritmurile din exemplu. Avem $R_1, R_2 \in Rit_{\frac{1}{96}, \frac{1}{4}}$, $H_{\frac{1}{96}, \frac{1}{4}}(R_1)=\{0, 8, 16\}$, $H_{\frac{1}{96}, \frac{1}{4}}(R_2)=\{3, 15\}$. Reuniunea se poate calcula pe modurile asociate: se obține modul $\{0, 3, 8, 15, 16\}$ de structură $(3, 5, 7, 1, 8)$. Deci $\widetilde{R_1 \cup R_2} \longleftrightarrow \frac{1}{96}(3, 5, 7, 1, 8)=\frac{1}{3}$

15.3. În descompunerea $R=R_1 \cup R_2$, R_1 și R_2 pot avea perioade oricît de mari față de perioada lui R. Astfel, un ritm din clasa $\frac{1}{3}$ de perioadă $\frac{1}{4}$ mai admite pe lîngă descompunerea din exemplul a) și o descompunere în ritmuri de perioadă 1 (vezi pag. 112). Cu toate acestea avem următorul rezultat care arată că determinarea caracterului poliritmic al unui ritm se poate face fără a cerceta ce se întîmplă la nivelul multiplilor perioadei ritmului dat.



15.4. *Teoremă. Fie R un ritm poliritmic. Atunci există ritmurile nevide R_1, R_2 astfel încît* $R=R_1 \cup R_2$, $\mathrm{Div}(R_1)$ non $|$ $\mathrm{Div}(R_2)$, $\mathrm{Div}(R_2)$ non $|$ $\mathrm{Div}(R_1)$ *și* $\mathrm{Per}(R_1) \vee \mathrm{Per}(R_2) \mid \mathrm{Per}(R)$.

În particular se deduce că *ritmurile regulate nu sînt poliritmice.*

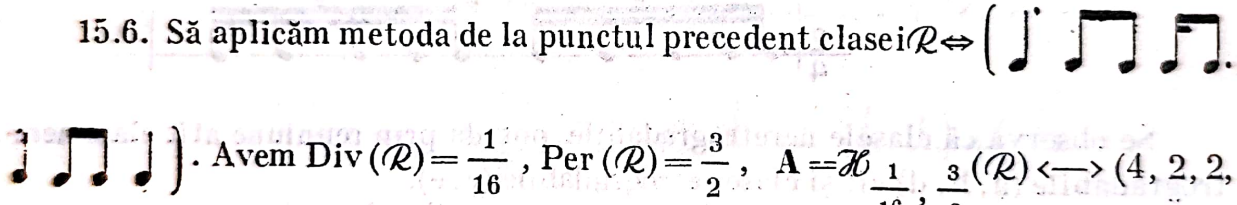
Teorema 15.4 conduce la următoarea metodă de stabilire a caracterului poliritmic al unei clase date; reamintim că un grup factor $\frac{G}{H}$ este format din mulțimea orbitelor în raport cu acțiunea lui H pe G.

15.5. *Teoremă. Fie* $\mathcal{R} \in \mathcal{R}it \setminus \{\emptyset\}$, $a=\mathrm{Div}(\mathcal{R})$, $b=\mathrm{Per}(\mathcal{R})$, $n=ba^{-1}$, $M \in \mathcal{H}_{ab}(\mathcal{R})$. *$\mathcal{R}$ este poliritmică dacă și numai dacă există două subgrupuri $H_1, H_2 \subset Z_n$ și submulțimile $N_i \in \frac{Z_n}{H_i}$, $i=1, 2$ verificînd condițiile:*

i) $\# H_1$ non $|$ $\# H_2$ și $\# H_2$ non $|$ $\# H_1$.

ii) $M \subset N_1 \cup N_2$.

iii) *Dacă s_i este structura modală asociată lui $M \cap N_i$ atunci* $\mathrm{Div}(s_i) = n(\# H_i)^{-1}$, $i=1, 2$.

15.6. Să aplicăm metoda de la punctul precedent clasei $\mathcal{R} \Leftrightarrow$  . Avem $\mathrm{Div}(\mathcal{R}) = \frac{1}{16}$, $\mathrm{Per}(\mathcal{R}) = \frac{3}{2}$, $\mathbf{A} = \mathcal{H}_{\frac{1}{16}, \frac{3}{2}}(\mathcal{R}) \longleftrightarrow (4, 2, 2, 1, 3, 4, 2, 2, 4)$. Un mod M aparți ind lui $\mathbf{A}$ este $\{0, 4, 6, 8, 9, 12, 16, 18, 20\}$.

Subgrupurile lui Z_{24}:

$G_2=\{0, 12\}$,

$G_3=\{0, 8, 16\}$,

$G_4=\{0, 6, 12, 18\}$,

$G_6=\{0, 4, 8, 12, 16, 20\}$,

$G_8=\{0, 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21\}$,

$G_{12}=\{0, 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 20, 22\}$.

Se observă că avem $M \subset G_6 \cup G_8$, $M \cap G_6 \longleftrightarrow (4, 4, 4, 4, 4, 4)$, $M \cap G_8 \longleftrightarrow (6, 3, 3, 6, 6)$, deci sînt satisfăcute condițiile i) — iii). Clasa $\frac{1}{3}$ R corespunde poliritmiei din schema (2) de la 2.2.

Un alt exemplu: $\mathcal{R} \Leftrightarrow$.

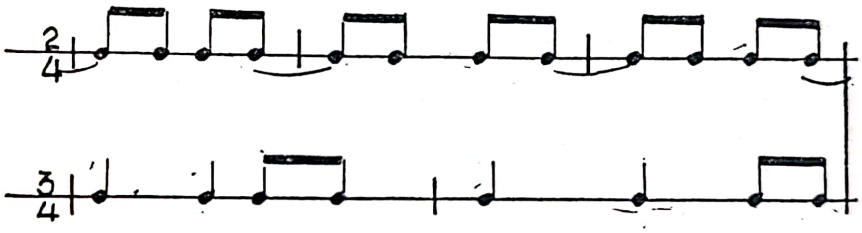
$\mathrm{Div}(\mathcal{R})=\frac{1}{16}$, $\mathrm{Per}(R)=\frac{3}{2}$, $\mathbf{A}=\mathcal{H}_{\frac{1}{16},\frac{3}{2}}(\mathcal{R})\longleftrightarrow(4, 2, 2, 3, 1, 4, 2, 2, 4)$.

Un mod de clasă $\mathbf{A}$: $M=\{0, 4, 6, 8, 11, 12, 16, 18, 20\}$. Se observă că avem $M\subset(2+G_8)\cup G_{12}$, $M\cap(2+G_8)\longleftrightarrow(3, 9, 12)$, $M\cap G_{12}\longleftrightarrow(4, 2, 2, 4, 4, 2, 2, 4)$, deci sînt satisfăcute condițiile i) — iii). Un ritm din $\mathcal{R}$ este reuniunea unui ritm de

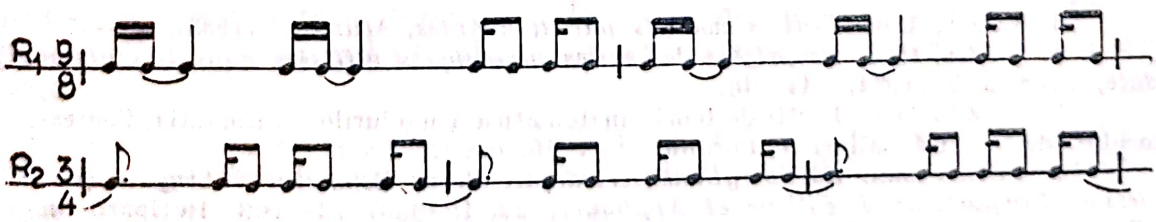
clasă 3 (♫. ♩) cu un ritm de clasă (♩ ♫ 𝅗𝅥).

În schimb clasa (♩ ♫ ♫ ♩ ♫ 𝅗𝅥) nu este poliritmică după cum se constată aplicînd metoda.

15.7. Semnalăm în încheiere un alt tip de poliritmie, pe care l-am numit *pseudopoliritmie*. Acest fenomen se produce atunci cînd un ritm R se poate scrie sub forma $R=R_1\cup R_2$ cu R_1, R_2 ritmuri nevide astfel încît $\mathrm{Per}(R_1)$ non$|\mathrm{Per}(R_2)$, $\mathrm{Per}(R_2)$ non$|\mathrm{Per}(R_1)$. Pentru acest tip de poliritmie nu mai sînt valabile teoremele demonstrate pentru poliritmia propriu-zisă. Astfel, un ritm regulat poate fi pseudopoliritmic, o descompunere fiind dată mai jos:



Un alt exemplu: pentru clasa $\mathcal{R}\Leftrightarrow$ (♫) de perioadă $\frac{3}{16}$ nu se pot găsi ritmuri R_1, R_2 astfel încît $R_1\cup R_2\in\mathcal{R}$, $\mathrm{Per}(R_1)$ non$|\mathrm{Per}(R_2)$, $\mathrm{Per}(R_2)$ non$|\mathrm{Per}(R_1)\vee\mathrm{Per}(R_2)\,|\,\mathrm{Per}(\mathcal{R})$. Cu toate acestea, există ritmurile R_1 de perioadă $\mathrm{Per}(R_1)$, $\frac{9}{8}$ și R_2 de perioadă $\frac{3}{4}$ astfel încît $R_1\cup R_2\in\mathcal{R}$:



BIBLIOGRAFIE

1. CHRISMAN, R. *Describing Structural Aspects of Pitch-Sets using Successive-Interval Arrays, Journal of Music Theory*, 21, 1 (1977), 1—28.

2. VIERU, Anatol. *Des modes vers un mod²le de la pensée musicale intervalique, Muzica*, 9 (1975), 45—49.

3. VIERU, Anatol. *Cartea modurilor*, I *(Le livre des modes* (I)), Ed. Muzicală, București, 1980.

4. VUZA, Dan. *Aspects mathématiques dans la théorie modale d'Anatol Vieru*, I, II, III, IV, V în *Revue Roumaine de Mathématiques Pures et Appliquées*: 27, 2 (1982), 219—248; 27, 10 (1982), 1091—1099; 28, 7 (1983), 665—673; 28, 8 (1983), 757—773; 31,5 (1986), 399—413.

5. VUZA, Dan. *Classes modales partitionnantes, Muzica* 5 (1983), 45—47.

6. VUZA, Dan. *Propriétes des suites périodiques utilisées dans la pratique modale, Muzica* 2 (1984), 44—48.

7. VUZA, Dan. Lecții de teoria matematică a modurilor, Litografia Conservatorului de Muzică „Ciprian Porumbescu", București, 1983.

8. VUZA, Dan. *Sur le rythme périodique, Revue Roumaine de Linguistique-Cahiers de Linguistique Théorique et Appliquée*, 22, 1 (1985), 73—103. Retipărit in Musikometrika I (editor: M. G. Boroda), Studienverlag Dr. N. Brockmeyer, Bochum, 1988.

Ruxandra Arzoiu

Basmul popular românesc oglindit în opera pentru copii

Obiceiul povestitului este atestat din timpurile cele mai vechi ale existenței umane și determină la toate popoarele apariția prozei orale populare ca o latură însemnată a tradițiilor oricărei etnii. În căutarea datelor despre povestit în istoria îndepărtată a omenirii se ajunge cu siguranță la legendarul Ulysse care la curtea regelui Alcinous distrează curtenii cu povești, la *Odiseea* ce cuprinde numeroase forme de basm larg răspîndite astăzi, la Aristofan și Euripide în ale căror scrieri se fac deseori referiri la povești și obiceiul de a povesti, la Platon care subliniază în *Republica* rolul nefast al povestitorului de basm asupra poporului. În evul mediu poveștile constituie un mijloc de distracție în cadrul saloanelor, avînd apoi în epoca barocă o largă răspîndire.

În mediile populare basmul a constituit una din principalele forme de manifestare spirituală, adresîndu-se nu numai copiilor ci și celor maturi; de aici bogăția de idei și semnificații a capodoperelor populare.

Ceea ce caracterizează basmul însă, ca operă de artă este o lume cu totul aparte care se leagă de realitate dar în același timp transpare dincolo de ea un univers în care voința omului nu cunoaște limite, clădit pe coordonate fantastice, în care nu există contradicții ce nu pot fi rezolvate. Opusă de fapt realității cotidiene, lumea basmului nu se deosebește de aceasta prin personaje sau întîmplări, ci prin atmosfera ei interioară, prin esența ei; de fapt un peisaj al dorințelor omului transpuse cu ajutorul fanteziei.

Scanned with OKEN Scanner

Prin aceste trăsături basmul se aseamănă ca gen şi punct de plecare în cadrul tradiţiilor folclorice ale majorităţii popoarelor existînd totuşi anumite caractere ce conturează specificul naţional al fiecăruia.

Haşdeu motivează această comunitate prin legătura evidentă dintre basm şi vis, apropiindu-le printr-o trăsătură comună care este atemporalitatea (Studii de folclor).

Basmul românesc oglindeşte în general modul de trai, de gîndire, stările sociale, orizontul culturii artistice, diferitele concepţii şi idealuri ale celui ce l-a creat sau îl povesteşte. Aceste elemente capătă pondere în raport cu particularităţile fiecărei zone folclorice, cu individualitatea creatoare a celui ce-l relatează, cu mediul social, profesia şi temperamentul său. Pe cadrul creat de aceste coordonate se clădesc astfel diferite tipuri tematice relativ distincte fără a exclude însă răspîndirea pe arii largi sau mai restrînse a unor secvenţe ce ţin de limbajul oral.

Folcloristica modernă a definit şi în acelaşi timp a determinat noţiunile de basm şi poveste asemuite adesea în scrierile trecute mai puţin documentate. Basmul se prezintă ca o naraţiune cu caracter tradiţional cristalizat însă pe o treaptă evolutivă a societăţii umane în care nu lipseau contradicţiile, ierarhia socială şi limitele materiale, în timp ce povestea nu îmbracă decît aspectul unor întîmplări contemporane.

Legat puternic de permanenţele etnice şi de mediul în care este creat, basmul îşi declanşează acţiunea într-un cadru real (de obicei al povestitorului) constituindu-se ca un adevărat act de comunicare: mărturie în acest sens stau formulele specifice iniţiale şi de încheiere ce trădează raportul cuvîntătorului faţă de ascultători dar şi atitudinea sa faţă de calitatea mesajului.

O privire generală asupra conţinutului basmelor româneşti ar scoate în relief existenţa unor protagonişti familiari (tip Făt frumos, Zmeul zmeilor sau Zîna cea bună) care circulă indiferent de tematică în tipul creaţiei îmbrăcînd doar înfăţişări şi denumiri proprii. Este evident deci caracterul unitar şi interdependenţa elementelor componente ale acestor capodopere ale prozei populare ce-şi are fără îndoială obîrşia în viaţa cotidiană a omului din popor şi credem că nu este exagerată afirmaţia prin care se susţine că basmul nostru reprezintă o adevărată oglindă a satului românesc mai ales dacă ne ducem cu gîndul la amintirile şi poveştile lui Creangă atît de gustate în lumea copilăriei şi integrate ambianţei locurilor natale.

În basmele scriitorului moldovean întîlnim adesea, ca un procedeu de bază altoirea unor teme şi detalii realiste din contemporaneitate, pe schema tradiţională a naraţiunii populare.

Nu acelaşi lucru se întîmplă însă în poveştile lui Slavici, Delavrancea, Ion Pop Reteganul sau Elena Sevastos în care naraţiunea este doar înveşmîntată în haina literaturii culte cu pretenţia de a păstra autenticul „cules" din popor dar în fapt intervenind cu îndrăzneală în urzeala tradiţională a basmului popular.

Preluarea din fondul folcloric nu devine astfel un simplu act de transpunere într-un limbaj al literaturii culte, ci presupune o latură creatoare în care utilizarea procedeelor populare, sublinierea unor elemente coloristice locale trădează în final personalitatea şi talentul scriitorului.

Se subliniază astfel încă o dată puternica ancorare a basmului în lumea reală, înconjurătoare, relaţia dintre cele 2 universuri fără de care fiecare şi-ar pierde integritatea, farmecul şi rolul în evoluţia umană.

Scanned with OKEN Scanner

În literatura universală scrierile destinate micilor cititori, acelea care stîrnesc imaginația și lărgirea orizontului de cunoaștere al copiilor au depășit de mult granițele limbii naționale grație fanteziei și talentului creatorilor ce și-au pus toate forțele în slujba unui nobil și umanist ideal. Puțini sînt aceia care nu au parcurs nenumăratele povestiri ale Fraților Grimm, basmele lui Andersen sau Ch. Perrault, care n-au trăit intens alături de eroii lui Petre Ispirescu.

Muzica prin sugestivitatea mijloacelor de expresie a reușit să redea într-un mod neașteptat dar veridic atmosfera și trăsăturile proprii ale acestui univers.

Preocupările compozitorilor pe linia valorificării basmului în opere se dovedeau rodnice încă de la finele veacului trecut cînd are loc la Weimar în 1893 premiera operei *Hänsel și Gretel* de Engelbert Humperdinck, iar la Paris în 1899 Jules Massenet prezintă publicului „*Cendrillon*" (Cenușăreasa subiect abordat de altfel de Rossini încă din 1817, premieră la Roma, în lucrarea cu același nume).

În anii veacului nostru genul operei pentru copii se îmbogățește cu noi și valoroase pagini: în 1951 este editată la Moscova creația lui Mihail Krasev *Père Noël* iar în 1959 *Zauberfisch* de Fidelio F. Finke. Juray Benes dă la iveală opera *Des Kaisers neue Kleider* (după Andersen) iar Augustin Bloch opera balet pantomimă *Very Steeping Beauty* (după Ch. Perrault) și cu același suport literar Ch. Lecocq scrie *La Belle au bois dormant* și exemplele ar mai putea continua nu fără însă a aminti în mod special opera *Mother goat and her 3 little Kids* — editată în 1976 *(Capra cu trei iezi)* aparținînd lui Zlata Tkač pe un libret de Gr. Vieru, după Ion Creangă. Iată deci puterea de răspîndire și largă accepțiune de care se bucură literatura noastră populară atît de viu și sugestiv redată prin proza scriitorului de la Humulești.

În muzica românească valorificarea basmului popular și ilustrarea sa muzicală a atins aproape toate genurile de lucrări. Astfel, în domeniul cameral Tudor Ciortea semnează un octet de suflători și coarde intitulat *Din isprăvile lui Păcală* iar Matei Socor Sextetul pentru suflători *3 Șalviri* după o legendă populară. Ca lucrare vocal-simfonică copiilor se adresează povestea simfonică a lui Vinicius Grefiens *Broscoiul, măgarul și privighetoarea* iar opereta propune titlul *Găinușa de aur* de Aurel Giroveanu, baletul *Păcală* de Viorel Doboș, spectacolul prezentat la Teatrul de păpuși feerie pentru copii *Făt frumos din lacrimă* de Șt. Niculescu, opera balet pantomimă *Ivan Turbincă* de Vasile Ijac, ca și opera *Făt frumos* de H. Klee (1928).

Iată deci cum cele mai variate pagini ale literaturii populare pentru copii își găsesc întruchiparea sonoră sub diferite forme și genuri componistice.

În creația muzicală românească începuturile teatrului muzical pentru copii se leagă de un binecunoscut text aparținînd lui Vasile Alecsandri — *Sînziana și Pepelea* pe margine căruia s-au brodat mai multe versiuni muzicale de-a lungul anilor. În 1880 G. Stephănescu propune una din cele mai reușite ilustrări sonore ale basmului românesc, rămas pînă în ziua de astăzi punct de referință în istoria genului — feerie în 5 acte — *Sînziana și Pepelea*. Același subiect este abordat de Constantin Dimitrescu (1899) tot sub forma unei feerii muzicale a cărei premieră are loc în 1900 la Teatrul Național sub conducerea compozitorului pentru ca mai tîrziu în 1950 compozitorul Ion Vasilescu să realizeze o formă originală a textului alecsandrinian în aceeași structură sonoră de feerie.

Scanned with OKEN Scanner

Opera pentru copii își datorează însă definitivarea continuităților sale odată cu apariția în 1935 a lucrării *Papură Împărat* de Lucian Teodosiu și îndeosebi în 1939 a lucrării *Capra cu trei iezi* de Alexandru Zirra.

Meritul acestor prime pagini constă dincolo de valoarea lucrărilor în sine, în faptul de a fi deschis un nou drum creației muzicale românești, de a fi determinat înclinația compozitorilor către abordarea genului de operă pentru copii.

Întrucît prima lucrare enunțată constituie piatra de temelie a genului, ea inaugurînd această formă de manifestare artistică atît în creația lui Alecsandri cît și în istoria teatrului românesc, nu este poate de prisos a-i prezenta cîteva din trăsăturile sale artistice.

Prima noastră feerie națională *Sînziana și Pepelea* născută din strînsa colaborare a compozitorului G. Stephănescu cu Vasile Alecsandri reprezintă cea dintîi încercare izbutită pe acest tărîm rămînînd în același timp reprezentativă în istoria genului.

Aplecîndu-se deopotrivă asupra folclorului dar și asupra realității, Alecsandri plasează Povestea lui Pepelea (cum o denumise inițial) într-o lume de basm cu vizibile aluzii la adresa realității sociale a României; la sugestia lui Stephănescu însă modifică și ușurează desfășurarea dramatică îmbogățind-o cu mai multe numere muzicale depășind nivelul feeriei și tinzînd către specificul operei.

Asociind eroului său fluierul fermecat scriitorul dă posibilitatea compozitorului de a-l portretiza muzical prin revenirea leit motivică a unei melodii.

În concordanță cu intențiile poetului G. Stephănescu introduce în partitură momente de ansamblu caracteristice, coruri și marșuri cerute de libret.

Personajele sînt caracterizate muzical prin mijloace specifice, astfel aparițiile lui Pepelea aduc întotdeauna intonații de obicei diatonice dar care se cromatizează treptat sugerînd oarecum trăsăturile folclorului orășenesc. Corurile ce preced intrările lui Lăcustă-Vodă sau Pepelea conțin nedisimulate accente bufe sugerate și prin frecventele reluări identice în cadrul aceluiași act.

Pe parcursul lucrării interludiile instrumentale reactualizează intonații din alte lucrări ale compozitorului cum ar fi cele din *Uvertura națională*; după cum sugerează Carmen Stoianov în monografia G. Stephănescu ar fi vorba de un „act deliberat cu funcție de localizare geografică a acțiunii"... așa cum lasă să se înțeleagă în textul feeriei.

Din interferența celor 2 planuri caracteristice feeriei, cel real și cel fantastic, domină însă în mod evident primul ce acaparează de altfel întreg actul I insinuîndu-se și în celelalte prin pertinența limbajului, a aluziilor mai mult sau mai puțin evidente prin comportamentul personajelor, basmul devenind astfel un mijloc de satirizare.

Succesul deosebit al piesei, prezentată în premieră la 29 martie 1881, concretizat în numeroasele sale reprezentații pînă la închiderea stagiunii, s-a datorat însă în mare parte și viziunii regizorale dar mai ales jocului actoricesc. Distribuția a reunit nume de prestigiu ale teatrului românesc (Aristizza Romanescu, Gr. Gabrielescu, D. Popovici ș.a.) ce au contribuit la neobișnuita popularitate de care s-a bucurat la vremea respectivă partitura lui G. Stephănescu.

Opera pentru copii *Papură Împărat* de Lucian Teodossiu este una din primele lucrări care au marcat într-adevăr începutul în desăvîrșirea genului

Scanned with OKEN Scanner

datorită destinației sale precise, formei și limbajului în concordanță cu specificul mesajului.

Preocupările compozitorului în domeniul creației adresate micilor ascultători nu se oprește însă la această pagină, ele atingînd toate laturile muzicale și instrumentale. În 1958 dă la iveală basmul muzical *Ciocanul fermecat* și tot din acest gen *Motanul năzdrăvan* apoi baletul *Merele de aur* după Petre Ispirescu, *Tinerețe fără bătrînețe* poveste muzicală pentru cvartet vocal și orchestră (1953) și suita simfonică *În țara basmelor* din opera *Papură Împărat* care rămîne totuși cea mai reprezentativă mărturie creatoare a autorului.

Structurată în 4 acte, opera are la bază feeria lui Vasile Alecsandri după care compozitorul însuși a alcătuit libretul. Compusă între anii 1934—1935 și prezentată în premieră pe scena Operei bucureștene la 8 octombrie 1943, creația lui Lucian Teodossiu va rămîne în repertoriul teatrului muzical timp de 3 stagiuni. Sub conducerea muzicală a lui Jean Bobescu și în viziunea regizorală a lui Panait V. Cotescu — interpreții operei — G. Oprișan, Thea Rămurescu, C-tin Niculescu, N. Teofănescu ș. a. au suscitat publicului un viu interes față de melodicitatea pregnantă și plasticitatea imaginilor muzicale, față de claritatea și sobrietatea construcției.

Opera debutează printr-o introducere lentă în atmosfera generală, senină și puțin detașată de realitate cu sonorități transparente ale harpei și tremolourile corzilor, cărora intervențiile flautului și oboiului le adaugă din cînd în cînd culoare.

Tehnica leitmotivelor își găsește oarecare aplicație în această lucrare astfel că încă din primele pagini se prefigurează fragmentele melodice ce vor modela mai tîrziu personajele (motivul lui Pepelea sau cel al fluierului).

De remarcat este și faptul că exclamațiile sau chemările personajelor îmbracă aceeași configurație tematică caracterizată prin salturi descendente.

Simplitatea melodică, reluarea variată a motivelor ca și caracterul continuu narativ al muzicii care urmărește îndeaproape accentele în sensul expresiv al cuvintelor apropie configurația tematică a lucrării de sfera folclorului mai puțin legat de specificul popular, este însă armonia în general de factură tonală în care dă naștere la anumite discrepanțe din punct de vedere al sonorității, de pildă în povestirea visului de către Pepelea unde planul armonic își are evoluția sa certă de la *Sol-Re* fără a lua seama de particularitățile modale ale discursului vocal.

Orchestrei în schimb îi revine rolul de a ilustra în mod sugestiv diferitele momente ale desfășurării dramatice. Astfel punctului culminant din visul lui Pepelea — lupta cu Zmeul — îi este atribuit un caracter agitat, dramatic, redat prin tremoloul corzilor groase pe gama cromatică și formulele repetate ale viorilor; în același spirit este creat și intermezzoul orchestral ce preîntîmpină acțiunea de la palat sugerînd, prin multitudinea de formule melodico-ritmice (uneori secvențate) și circulația lor în orchestră prin sonoritățile de *tutti*, forfota de la curtea împăratului.

Semnalul caracteristic al trompetei și apoi intervenția corului de soldați cu vocile în imitație, și intrări succesive, reia la rîndul său intonațiile Stolnicului sugerînd dinamismul acțiunilor, pregătirile pentru sosirea lui Lăcustă Vodă în pețit. Procedeul circulației motivice în orchestră se menține și în această parte cu rol complementar față de replicile personajelor contribuind astfel la dobîndirea unui flux sonor, unitar.

Scanned with OKEN Scanner

Strigătele de foame ale lui Lăcustă Vodă se conturează ca elemente ale portretului său și pe care compozitorul le tratează în consecință; motivul secvențat melodic dar variat ritmic, urcă din treaptă în treaptă cu disperare susținut de secvențele violei, dînd naștere de fapt unui efect comic ce fusese urmărit.

Ospățul său este descris cu plasticitate datorită construcției muzicale și în special desenului ritmic care sugerează prin configurația sa lăcomia și starea de alertă a Craiului. Semnalul trompetelor și reluarea materialului tematic prezentat și anterior la venirea lui Lăcustă anunță o nouă prezență (redată la fel deci de aceeași factură) a oastei lui Pîrlea Vodă.

Înfruntarea dintre cei doi reprezintă momentul cu evidente implicații satirice la adresa slăbiciunilor omenești, a trufiei și lăudăroșeniei, a bravurii care se dovedește pînă la urmă frică, lașitate. Ridicolul situației reiese tocmai din faptul de a lua în serios atitudinile personajelor, printr-o desfășurare sonoră dramatică întreruptă însă semnificativ prin elemente din descrierea inițială.

Cîntecul Babei Rada ce se aude prin pădure este reluat întocmai ca și în apariția sa inițială, prefigurînd astfel tehnica leitmotivică iar goana ostașilor după dînsa implică folosirea a noi mijloace de expresie menite să ilustreze evoluția dramatică. Majorarea tempoului, adăugarea progresivă a instrumentelor, tremoloul corzilor și gama cromatică preluată de la corzile grave de celelalte, culminînd într-un *fff* general, dau senzația de agitație acumulată din ce în ce, de iureș nestăvilit. Dispariția Babei curmă brusc acest haos general iar elementul fantastic își spune aici cuvîntul printr-un tremolo la timpan în liniștea generală, marcînd clipa blestemului (ca „tunetul" notat în partitură).

Deși temperată sonoritatea mai păstrează încă din accentele dramei consumate (înecarea Babei) și în interludiul orchestral ce precede apariția lui Pepelea datorită pasajelor cromatice, enarmoniilor, trilurilor de la vioară și permanenței timpanului. Atmosfera se luminează însă prin cîntecul nevinovat al lui Pepelea însoțit adesea de formula sa caracteristică în special ritmic.

Intonațiile sale pline de candoare și seninătate sînt dublate adesea prin instrumente de culoare: clarinet, flaut, oboi, pierzîndu-se însă din continuitate odată cu dezamăgirea suferită la moartea Babei. Pacea somnului atenuează însă toate tristețile luînd sub aripa ocrotitoare necazurile și aducînd liniștea în sufletul eroului. Trecerea în lumea veșnică a viselor domolește treptat desfășurarea muzicală, circulația leitmotivului lui Pepelea avînd loc doar în *pp* la instrumentele de suflat cu sonorități scăzute: flaut, oboi, fagot, clarinet peste fondul sonor creat de corzile cu surdină. Armoniile transparente și delicate ale harpei contribuie la realizarea senzației de fantastic, rupt de realitate.

Fără a depăși pragul unei anumite intensități, precipitarea ritmică, repetarea unor formule ce înseamnă de fapt (creșterea sonorității) ca și completarea formelor orchestrale pînă la tutti preîntîmpină o nouă apariție — în visul lui Pepelea a zînei Lacului. Atmosfera feerică își găsește în acest moment deplina întruchipare justificată prin transparența sonorităților, gingășia melodiei și coloristica orchestrală. Prezența fluieraşului dăruit de zînă dă naștere la o nouă și pertinentă configurație tematică ce va juca un rol important pe parcursul desfășurării operei. De inspirație folclorică, fără a fi totuși autentică, linia melodică își atestă originea mai ales prin motivul său de început

Scanned with OKEN Scanner

ce prefigurează o melodie de dans din sudul țării. Acest cap tematic constitu ie de fapt momentul cel mai legat de muzica populară (și datorită 2+) continuarea fiind doar o prelucrare în același spirit. Înrudirea sa cu jocul popular este mai evidentă însă într-o apariție ulterioară, spre sfîrșitul actului I, unde tempoul adecvat și prezența încă a unui interval caracteristic 4 — vine în sprijinul acestei afirmații.

Corul zînelor a cărui evoluție melodică se bazează pe un element caracteristic enunțat încă de la prima lor apariție încheie acest prim act în sonorități discrete (deși în tutti) pline de candoare și optimism.

Actul al doilea debutează într-un caracter solemn, susținut și de apariția vestitoare a trompetelor pe scenă. Enunțarea unor motive cunoscute ne duce cu gîndul la personajele apărute și mai înainte cu mare emfază, subliniază prin ritmul său de marș caracteristica generală. Sosirea Împăratului împreună cu Sînziana este anunțată prin crainicul palatului, intonînd o linie melodică ce se apropie de recitativ, îngînat de vocile corului pentru a-i da importanța cuvenită spuselor. Intrările succesive ale partidelor vocale contribuie la crearea unei amplificări continue binevenită pentru exprimarea urării de „La mulți ani".

Revenirea frazei de început a ansamblului coral dă naștere în final unei structuri tripartite, a acestui moment ABA — în care B-ul este asociat episodului cu recitativul craiului.

Personajul Papură Împărat își expune cuvîntul său într-o evoluție melodică apropiată de genul recitativului dar deosebită de acesta prin nuanțările discursului din care răzbate ridicolul situației (același de altfel la toți pretendenții).

Anunțul crainicului, îngînat de curteni, precede apariția primului dintre pețitori — Lăcustă Vodă ce începe a depăna un cîntec cu vădite afinități folclorice, atît ca versuri cît și muzică, dar pe care nu reușește să-l termine. Pîrlea în schimb abordează un text mai pretențios, cu mai multe strofe, al unui cîntec de lume, peste care se suprapune însă simplitatea și inocența lui Pepelea de departe.

Pasărea măiastră adusă în dar domniței de către Pepelea își confirmă prezența prin numeroase triluri și apogiaturi destinate flautelor și viorilor, iar claritatea specifică cristalului oglinzii adresată împăratului, este sugerată prin sunetele harpei, compozitorul nelăsînd astfel nici un moment al evoluției lucrării fără individualitate sonoră.

Alăturarea glasurilor celor doi tineri ce-și cîntă fiecare în parte dragostea, asociază melodiile de o nobilă simplitate, fără accente patetice sau tensionate, reușind a surprinde puritatea și frumusețea tinereții.

Dramatismul învăluie însă finalul de act în care Sînziana este răpită de zmeu.

Al treilea act aduce în prelucrarea orchestrală un motiv propriu unei melodii de joc, avînd un ritm specific de horă, care își pierde însă pe parcurs din autenticitate datorită secvențării. Este de fapt elementul ce devine datorită includerii intervalului de 2+ — caracteristic tînguirii personajelor aflate sub puterea Zînei Pădurii. Corul celor prigoniți își cîntă durerea într-o linie melodică plină de accente tragice amplificate de intrările în stretto ale

Scanned with OKEN Scanner

partidelor corale. Suferința celor robiți nu este însă singulară ci se alătură și din punct de vedere muzical cu necazul Zmeului. Lamentarea corului devine un fond peste care cei doi frați, Zîna Codrului și Zmeul își poartă dialogul, ambele personaje apropiindu-se de specificul discontinuu al recitativului.

Din nou trompetele sînt acelea care vestesc sosirea oastei, de astă dată a lui Papură Vodă, împreună cu Lăcustă și Pîrlea. Pentru a defini portretul acestor personaje compozitorul ilustrează în mod sugestiv larma acestora întrerupînd discursul sonor prin variate și semnificative pauze ce trădează în final nehotărîrea, discrepanța între ceea ce ar trebui să facă și ce sînt în stare.

Legătura dintre planul melodic și evoluția personajului este foarte strînsă, astfel că odată pornită la drum oastea împăratului aflîndu-se însă sub puterea zînei este însoțită de melodia acesteia — de fapt motivul tînguirii.

Sunetul fluierului fermecat — enunțat prin limbajul flautului cu o linie melodică cu un pronunțat caracter improvizatoric specific — amintește zînei codrului de puterea ce o deține Pepelea și își propune a-l înșela. Planul său diabolic, asemeni cotoroanței din poveștile populare, este ilustrat sonor prin sugestive apogiaturi, cromatisme și intervale disonante întrerupte însă de simplitatea și transparența sunetelor de flaut. Apariția lui Pepelea în acest context este marcată de motivul său caracteristic mai ales din punct de vedere ritmic; melopeea închinată dragostei pentru Sînziana pe care nu reușește să o găsească nu se depărtează de caracteristicile simple ale evoluțiilor sale melodice de pînă acum, subliniază însă suferința și durerea eroului prin frecventa și sugestiva apariție a int. de 2+ atît de semnificativ ca intonație urmînd același scop al redării cît mai plastice a situațiilor și sentimentelor; compozitorul utilizează diferite mijloace expresive ce nu uimesc prin ineditul lor ci prin oportunitatea lor. Astfel, momentul cînd Pepelea este înșelat de Zîna Codrului (îi ia fluierul), succesiuni cromatice și triluri insistente tensionează atmosfera iar dispariția în neant a Zînei Codrului este marcată prin descendența aproape în glissando a lemnelor.

Odată răul răpus, veselia și înseninarea revine iar Pepelea își urmează plin de zel drumul spre Sînziana, sfîrșitul actului fiind încununat de intonațiile avîntate ale corului și tutti de orchestră cărora li se alătură glasurile optimiste ale Zînei și Pepelei.

Actul IV, deși în tempo lent, debutează cu o linie melodică bine ritmată și plină de dinamism în desfășurarea căreia au loc și imitații între partidele instrumentale.

De factură diatonică, acest început se cromatizează treptat, precipitîndu-se și tempoul fără a-și pierde însă din pregnanța ritmică — datorată în bună parte sincopelor — iar revenirea temei inițiale are loc după o prelucrare motivică însemnată în această parte de mijloc. Acest *A-B-A* orchestral constituie de fapt fondul sonor peste care cei doi crai Lăcustă și Pîrlea își plîng soarta lor nefavorabilă de a fi căzut în mîinile Zmeului.

Aria zmeului îmbracă forma tripartită în care primul segment deși prezintă reale tangențe cu sfera muzicii populare, cunoaște totuși o înveșmîntare armonică pur tonală: o temă veselă, sprințară, susținută de orchestră într-un mod specific ce se apropie de acompaniamentul țambalului. Partea de mijloc, *B-ul*, anticipă atmosfera nunții prefigurînd ritmul de joc, de horă în 6/8 și este structurat în 2 secvențe diferențiate din punct de vedere tonal în cadrul cărora frazele se repetă. Revenirea identică a segmentului inițial este comple-

Scanned with OKEN Scanner

tat doar de o încheiere ascendentă atît ca ambitus, cît şi ca sonoritate cărora li se adaugă bogăţia de timbruri orchestrale aduse pentru a sugera bucuria şi frenezia momentului.

Cîntecul Sînzienei, de astă dată mai agitat decît în apariţiile sale anterioare îmbracă aceeaşi simplitate şi naturaleţe melodică proprie acestui personaj, întruchiparea purităţii, a tinereţei şi a speranţei. Construită după acelaşi principiu al revenirii frazei iniţiale a ariei Sînzienei include o parte introductivă A propriu-zis, B-ul diferenţiat atît tematic cît şi tonal şi revenirea A căruia i se adaugă o frază de încheiere. Se poate observa deci după analiza ariilor zmeului şi Sînzienei caracterul lor simetric foarte pronunţat, echilibrul şi desăvîrşita lor proporţie.

Sosirea lui Pepelea în împărăţia zmeului este marcată ca de obicei de motivul său caracteristic din care decurg treptat mai multe formule melodico-ritmice ce alăturate sau suprapuse vor marca tensiunea şi dramatismul întîlnirii cu Zmeul. Tremolourile prevestitoare ale corzilor, mersul cromatic al instrumentelor de suflat sau al contrabasului, vin în sprijinul redării acestei atmosfere.

Cvartetul ce ia naştere din alăturarea lui Lăcustă, Pîrlea, Pepelea şi Zîna este un model de unitate sonoră în cadrul căreia totuşi fiecare îşi urmăreşte propria-i idee melodică fără însă a afecta continuitatea generată. Orchestra susţine acest moment reamintind frînturi din motive ale unei teme enunţate ce-i identifică personajele.

Revederea dintre Pepelea şi Sînziana constituie unul din cele mai semnificative momente ale acestui final pe care compozitorul îl reliefează prin mijloace sonore simple dar semnificative. Chemările celor doi protagonişti au aceeaşi configuraţie melodică proprie remarcată şi în alte semnalări asemănătoare iar duetul lor se desfăşoară pe melodia cunoscută în aria Sînzienei cu aceeaşi putere de expresie.

Plasticitatea imaginilor sonore reprezintă una din caracteristicile lucrării astfel că sugerarea pe calea sunetelor a unor momente ale desfăşurării dramatice îmbracă cele mai variate aspecte. Loviturile de buzdugan ale zemului antrenează aproape întreaga orchestră: tremoloul nelipsit al timpanelor, atacurile la talon ale viorii, sonorităţile penetrante în *sforzando* ale alămurilor cărora li se adaugă cu rol complementar instrumentele de lemn cu restul corzilor.

Intonat sugestiv de flaut, cîntul fluieraşului tămăduitor este cel ce aduce fericirea în sufletele tuturor, în acest context orchestra amplifică sonor instrumentele, pastoral şi redă prin dinamismul muzicii sale acţiunea şi veselia celor eliberaţi.

Cu acelaşi efect binefăcător melodia fluieraşului reuşeşte a doborî Zmeul, ridicîndu-se şi învingînd cu o forţă supremă furia nestăvilită a răului. Răzbunarea zmeului redată prin numeroase cromatisme şi tensionări armonice, prin sunetele maliţioase ale fagotului şi timpanului este neutralizată de simplitatea şi firescul melodici fluierului. Răpunerea Zmeului ilustrată sonor printr-un glissando discontinuu al flautului, clarinetului, viorilor şi violei, procedeu folosit de altfel şi la dispariţia Zînei Codrului: o pieire fără urmă în lumea haosului.

Zîna Lacului cu intonaţiile sale cristaline ne însoţeşte cu urări de bine întoarcerea eroilor veseli şi fericiţi.

Scanned with OKEN Scanner

Tabloul final îl aduce în prim-plan pe Papură Împărat îndurerat de dispariția Sînzienei, rostindu-și suferința într-un recitativ întrerupt parcă de sughițurile plînsului (pauze) și îngînat de corul curtenilor. Atmosfera se schimbă la anunțul craiului despre sosirea domniței. Linia melodică a corului devine pertinentă, cu un ritm punctat, vesel, cu intrări succesive ce amplifică sonoritatea generală caracteristică pentru urarea de mulți ani cu care este întîmpinată Sînziana.

Încheierea lucrării se realizează deci într-un mod fericit ca orice poveste pentru copii înseninînd frunțile și bucurînd inimile tuturor. Ilustrarea bunei dispoziții este redată nu numai cu ajutorul vocilor ci și al orchestrei ce se reunește într-un tutti general întărind sau coborînd vocile corului, îmbogățind sonoritatea cu armonii substanțiale.

Este de altfel un procedeu întîlnit pe tot parcursul lucrării, acela de a ajuta partidele vocale, de a nuanța anumite circumstanțe sau de a completa replicile. Deci aparatului instrumental îi revine și rolul de a contribui în mod direct la conturarea și ilustrarea situațiilor. Ansamblul instrumental este solicitat de compozitor și pentru a sugera cît mai aproape de realitate starea de acțiune, de agitație, fie statică sau în mișcare, tulburările sufletești, dramatismul unor împrejurări, stări ale lucrurilor pe care singur glasul uman nu le poate reliefa.

Se poate spune deci că în opera Papură Împărat autorul se folosește de proprietățile descriptive ale instrumentelor, de specificul timbral al fiecăruia și de puterea de expresie a tuturor laolaltă.

În contrast cu această speculație apare însă tratarea vocală a personajelor, ce îmbracă aerul ce-l mai firesc posibil, fără a crea dificultăți de interpretare sau de efecte deosebite. Se pune mult accentul doar pe căldura și sensibilitatea glasului, pe valențele sale expresive fără a fi duse la extrem. Din acest punct de vedere se poate constata un anumit nivel mediu al scriiturii vocale ce nu este depășit. Nu se presupune însă prin aceasta o mediocritate în ceea ce privește legătura dintre muzică și text realizată cu multă competență și mai ales sugestivitate, substratul sonor fiind întotdeauna un fidel purtător al mesajului scris. Mai puțin adecvată ni s-a părut însă suprapunerea dintre limbajul melodic și cel armonic, primul prezentînd deseori afinități cu sfera folclorului pe care însă acordurile în modulațiile tonale le respingeau cu vehemență. Cu aceeași surpriză am semnalat și lipsa totală a momentelor coregrafice care ar fi întregit poate în mod fericit imaginea minunată a basmului, și ar fi fost o prezență captivantă în fața micilor ascultători cărora este dedicată opera.

Anii următori au îmbogățit cuprinsul de lucrări destinate copiilor cu noi și noi titluri ce s-au înscris cu succes printre valorile genului.

La scurt timp după apariția lui *Papură Împărat*, Alexandru Zirra dă la iveală opera *Capra cu trei iezi* în 1939, libretul și muzica semnate de compozitor după basmul cu același nume de I. Creangă.

Preocuparea și înclinația sa către valorile artei populare, către tot ceea ce izvora sau avea ceva comun cu folclorul s-a dovedit pe baza numeroaselor sale pagini închinate acestei laturi a culturii naționale și îndeosebi grație întregii sale opere.

Manuscrisul *Păreri critice asupra muzicii românești* deține un capitol întreg destinat exclusiv cîntecului popular în care se insistă asupra permanentelor transformări pe care le suferă folclorul muzical, influența dintre straturile so-

Scanned with OKEN Scanner

ciale și importanța valorificării acestor resurse pentru dobîndirea originalității creatoare.

În creația sa aceste principii își găsesc o largă aplicabilitate mai ales că autorul s-a dovedit și un pasionat culegător de folclor.

Cei ce l-au cunoscut pe Alexandru Zirra l-au caracterizat a fi un adevărat compozitor, din lucrările căruia străbate un adevărat suflu romantic în accepția proprie a cuvîntului. O privire mai atentă asupra operelor sale ar trăda de asemenea puternica lui ancorare pe aceste motivații: opera *Alexandru Lăpușneanu*, *Ion Potcoavă*, *Capra cu trei iezi*, poemul simfonic *Hanul Ancuței* ș.a Este de altfel ideea pe care o susține și Mihail Jora în cuvîntul său comemorativ de la Sala Dalles, în 1947, despre cel ce i-a fost profesor și prieten. Și tot Jora îl descrie ca un om sever, rezervat în societate dar foarte comunicativ cu țăranul. Iată deci cum trăsăturile sale moral-spirituale se dovedesc a fi în deplină concordanță cu caracterul operei.

Premiera operei *Capra cu trei iezi* are loc la 23 decembrie 1941 la București, sub conducerea lui Jean Bobescu și în regia lui Panait V. Cotescu, distribuția reunind nume ca Maria Snejina, Arax Savagian, Lisette Dima, N. Teofănescu ș.a.

O lucrare aparent fără implicații de orice fel, subiectul fiind un basm povestit cu măiestrie de I. Creangă atît de drag tuturor românilor și mai ales copiilor. Dar așa cum Creangă conferise personajelor sale — Capra, Iezii, Lupul și Ursul — toate calitățile și defectele omenești, tot astfel Zirra a găsit prilejul de a lărgi cadrul povestirii, remontînd întreaga întîmplare într-un mediu social, cu ființe bune și rele, fățarnice și brutale, abile ori moralizatoare. Astfel subiectul s-a transformat într-o satiră directă la adresa societății contemporane, devenind așa cum arăta în subtitlul operei, o poveste „pentru copii și oameni mari".

Din punct de vedere muzical opera se bazează mult pe melosul popular, melodii autentice sau teme noi construite pe baza trăsăturilor folclorice cu scopul de a asigura complexului sonor accesibilitatea de care avea nevoie o creație destinată copiilor.

Actul I debutează cu o introducere instrumentală ce propune o melodie de cîntec propriu-zis de stil modern care trece de la un instrument la altul. Originea folclorică a acestui pasaj constă în mobilitatea specifică a tr. a 4-a și în secvențarea sa de pe *Sol* pe *mi*, alternanța tipică (major minor) folosită în practica populară. Tot aici este anticipat și binecunoscutul cîntec din folclorul copiilor „Trei iezi cucuieți" intonat de corzi și colorat de timbrul fagotului și cl. bas ce va reveni în mai multe rînduri pe parcursul desfășurării operei.

Monologul ursului îmbracă un caracter de recitativ întrerupt de pasaje instrumentale în care este subliniat în mod sugestiv mersul greoi, legănat al celui ce vorbește. Izoritmia folosită înainte de ridicarea cortinei redă în mod vădit pașii ursului care pleacă, după ce și-a rostit vorbele înțelepte.

Zburdălnicia și neastîmpărul iezilor, pe care capra îi alintă dar și îi dojenește, apare colorată instrumental prin agilitatea flautului, a oboiului, piccolei și pizzicatele de corzi. Pe lîngă cromatica orchestrală Zirra folosește însă și alte mijloace de expresie legate de construcția melodică, de pildă extensia de interval în cadrul progresiilor, ceea ce creează o stare de tensiune sporită atuncicînd este înfățișat portretul înfricoșător al lupului.

Cîntecul iezilor pe care capra din poveste îl cîntă copiilor săi înainte de plecare pentru a le da un mijloc de recunoaștere la sosirea ei, constituie de fapt

Scanned with OKEN Scanner

cheia întregului basm, fiind prezent în momentele cele mai importante ale desfășurării dramatice, în introducere, apoi cînd iezii rămîn singuri, marchează reușita lupului de a pătrunde în casă, apare în B-ul Andantelui din Act. II și în sfîrșit episodul cînd lupul este pedepsit pentru fapta sa; ca și în debutul actului, orchestrația se bazează pe timbrul viorilor, colorat din cînd în cînd cu cel al instrumentelor de suflat peste care glasul omenesc deține supremația. Folosirea celestei în acest pasaj aduce un plus de naturalețe, candoare și simplitate, de altfel caracteristică acestei configurații melodice.

Cîntecul, provenind din folclorul copiilor, mai precis din melodica de colind pentru copii, prezintă afinități cu acest gen atît datorită succesiunii intervalice (3 m,2, 4) specifică și a sistemului tetratonic și pentacordic în care se încadrează cît și din punct de vedere ritmic șirul de valori ♪ ♩ fiind frecvent întîlnit în colind.

Armonizarea interesantă a acestei melodii — deși oarecum singulară în contextul operei — presupune aluzii modale, datorită paralelismelor de terțe și octave, ceea ce anihilează în mare măsură atracția tonală subliniind simplitatea și naturalețea caracteristică.

„Trei iezi cucuieți" nu este însă singura preluare din folclorul celor mici. După plecarea caprei copiii încep a se juca fredonînd *Ala, bala, portocala,* versuri din fondul literar al practicii populare, netranspuse însă pe muzică. Ritmul propriu și penetrant al acestor versuri nu are nevoie de a fi încadrat în metrica binară pentru a fi perceput căci așa cum remarca Constantin Brăiloiu în studiul său *Ritmul copiilor* evoluția ritmată locală în folclorul copiilor nu presupune neapărat și un suport melodic ci se poate baza pe propriile intonații.

Mijloacele de expresie și procedeele de ilustrare sonoră se leagă însă foarte mult de tehnica instrumentației. Astfel numeroase sînt instrumentele ce capătă culoare și putere de sugestie combinațiilor ingenioase de tromboane, intonarea cîntecului de către lup este adusă către tonalitatea sa adevărată atît datorită schimbării fundamentalei cît și grație acompaniamentului la c. groase; șuierul vîntului amplificat din pricina fricii, în accepția iezilor, este redat prin asocierea pianului cu instrumente de suflat în triolete cărora li se alătură corzile în tremolo, bătăile în ușă, violente, ale lupului, iau proporția unor adevărate zgomote ale naturii reliefate de timbrul pianului în compania cornilor, rîsul zgomotos, în cascade, al iezilor, este sugerat prin game descendente, și tot aici se poate aminti rolul orchestrei în redarea acțiunii, a agitației, a dramatismului — de pildă momentul tragic al descoperirii iedului cel mai mic de către lup. Se poate observa deci măiestria compozitorului în ceea ce privește redarea cît mai plastică a împrejurărilor după importanța lor, luînd seama și exploatînd resursele, posibilitățile expresive ale fiecărui instrument.

Tehnica leitmotivelor, deși nu se poate spune că nu constituie caracteristica acestei lucrări, își găsește totuși pe alocuri aplicabilitate prin asocierea unei configurații melodice unui personaj, portretizîndu-l din punct de vedere sonor și semnalîndu-i în acest mod prezența pe parcursul acțiunii. Așa este de pildă motivul Caprei apărut atunci cînd aceasta se îndepărtează de casă, într-un ritm de 6/8 cu indicația *Pesante,* foarte sugestivă în ilustrarea mersului apăsat și legănat. Fără a avea pretenția de citat, se apropie totuși de sfera folclorului mai ales prin ritmul său caracteristic formulelor de joc, de horă moldovenească. Înrudit cu acesta apare de altfel în final motivul din *Dansul Urșilor.* Tot ca

Scanned with OKEN Scanner

element de nuanțare al discursului muzical, și nu numai, autorul introduce la sfîrșitul primului act intonațiile cîntecului francez *Marseilleza* în sunetele căruia lupul pleacă victorios cu cei doi iezi. Substratul moralizator și plin de semnificații se află și în monologul lupului ce-i explică iedului naiv și neștiutor legile aspre ale societății în care cei puternici învîng iar cei slabi sînt nimiciți. Caracterul sfătos, înțelept al „lupului moralist" insinuat de suportul melodic vine să întărească sensul celor rostite.

Actul doi propune o melodie de inspirație populară cu un oarecare iz pastoral datorat timbrului de oboi și clarinet, melodie ce se apropie de specificul cîntecului propriu-zis moldovenesc atît din punct de vedere motivic cît și al încheierilor, cadența frigică (cu *La b*) fiind caracteristică plaiurilor nordice ale țării. Alcătuită după modelul de fugă: Expoziția, Divertismentul, Repriză scurtată, folosind procedeele tradiționale ale intrărilor de voci la interval de cvintă, această introducere capătă treptat un caracter de marș funebru adecvat atmosferei generale. Spaima caprei crește pe măsură ce realizează cele petrecute, stare sufletească pe care compozitorul o încredințează spre ilustrare cornului englez și trilurilor pianistice. Povestea Iedului despre cele întîmplate este însoțită de armoniile calme, resemnate ale corzilor, capra îndurerată își cîntă suferința sa de mamă într-o arie bazată pe motivul fugii de la începutul actului, întreruptă fiind și de intervențiile instrumentale. Deși mutată pe centrul de fa (la început fusese pe *Sol*) evoluția acestui fragment melodic își păstrează caracterul de fugato datorită intrărilor a căror ordine se menține. Cu bunătate și candoare iedul cel mic caută însă să-și consoleze mama spunîndu-i o poveste care nu este alta decît cea citită în paginile lui Creangă. *Capra cu trei iezi* este elementul personal pe care Al. Zirra îl introduce în libretul operei pentru a sublinia caracterul incert sau mai bine-zis posibilitatea coabitării ambelor laturi ale existenței în lucrare, și cea fantastică dar și cea reală și în special confluența, întrepătrunderea lor. Povestea este însă întreruptă de ivirea Vulpoilor sosiți spre a-și exprima condoleanțele pentru pierderea grea suferită. Talentul de descriptivist al compozitorului reiese în special din conturarea acestor două personaje. Vulpoiul, întruchiparea șireteniei, a diplomației, iar Vulpea marcată printr-o prețiozitate ridicolă.

Indignarea Vulpoiului asupra celor întîmplate reiese din caracterul agitat dar ferm al melodiei sale ce se apropie prin acțiune ritmică de specificul popular maghiar, dar poate fi și un cîntec modern al folclorului nostru dacă ținem seama de structura mixolidică în care se desfășoară. De aceeași provenienței apropiată de zilele noastre, avînd același caracter expresiv, poate fi și fragmentul melodic de 4 ori expus în care Vulpoiul agitat dar elocvent definește noțiunea de diplomație pe care o recomandă Caprei în răzbunarea sa.

În alcătuirea planului de pedepsire a Lupului vocile personajelor și instrumentele orchestrei capătă valențe și caracterul etapelor. Ritmul de horă, destinat corzilor groase ce se transformă într-un adevărat ostinato sugerează atmosfera de praznic, masă mare ce avea să aibă loc, cîntecul lăutarilor și nobleța bucatelor; mersul cromatic ascendent, creșterea tensiunii, redă în mod clar ațîțarea focului și arderea Lupului; prăbușirea acestuia în flăcările mistuitoare o reliefează compozitorul prin tremoloul înfricoșător al corzilor, iar bucuria reușitei apare într-un tutti general, în care cvartetul vocal evoluează pe sunete din ce în ce mai înalte, procedeu preferat al autorului în redarea entuziasmului și bucuriei.

Scanned with OKEN Scanner

Actul III debutează după modelul celorlalte cu o introducere instrumentală bazată pe o melodie în caracter popular. Este un cîntec de joc moldovenesc, înrudit puternic cu Jocul *Țărănească* din această regiune și parțial cu *Chindia* din partea sudică. Elemente ale acestei linii melodice sînt folosite și în *Dansul Berzelor* al momentului coregrafic ce va încheia opera.

Cîntecul de petrecere și de voie bună intonat de cor ilustrează atmosfera și veselia împrejurării, ospățul oferit de capră.

Evoluția ansamblului vocal se leagă de apariția a 2 elemente — unul expus în *tutti* avînd un caracter mai convențional iar celălalt intonat de vocile feminine și preluat de cele bărbătești cu un iz oriental, mai sentimental, mai propice unui asemenea eveniment. Corul de femei este susținut instrumental de corzile înalte, oboi, corn englez, iar cel bărbătesc de corni și fagoți. De o sugestivitate deosebită apare însă redarea hazului general, al rîsului, prin mersul cromatic ascendent și descendent al cornului.

Apariția Lupului, mult așteptat la ospăț, este marcată de tremolourile timpanului și al corzilor iar greutatea pașilor săi de armoniile placate ale alamelor. Un episod pur orchestral similar cu cel al începutului de act constituie cadrul sonor în timpul mesei cu dublul rol de a ilustra acțiunea personajelor dar și de a suplini cîntecul lăutarilor. Dar cum oaspeții toastează în sănătatea gazdei, lupul, invitatul de cinste, simte nevoia a ține un discurs. Cu „emfază" este notată în partitură știma personajului iar desfășurarea melodiei îmbracă un caracter avîntat, redat cu mare siguranță și încredere în sine — (A B A — diferențiat tematic).

Căderea sa în flăcări este însoțită de un glissando descendent, mers cromatic și tremolo-uri, triluri, ce redau agitația mistuitoare a focului din care răzbat vaietele celui pedepsit. Modulația enarmonică — un procedeu mai rar folosit în această lucrare — subliniază ca o schimbare la față, momentul în care Lupul se căiește și promite a înapoia Iezii, compozitorul demonstrînd prin acest procedeu deplina concordanță dintre semnificația situațiilor din dramaturgie și mijloacele de expresie folosite.

Revenirea micuților în brațele mamei lor înseninează atmosfera, luminează sufletele și descrețește frunțile celor prezenți prin revenirea cîntecului bine cunoscut, *Trei iezi cucuieți*, în aplauzele asistenței. Ursului îi revine cuvîntul de încheiere al povestirii și sfaturile cele înțelepte.

Pentru a simboliza veselia generală, pentru a întregi în mod fericit această atmosferă entuziastă și în același timp pentru a delecta privirile micilor spectatori, compozitorul își încheie opera printr-un număr de balet: *Dansul iezilor*, *Dansul Urșilor* și *Dansul Berzelor*.

Caracteristic pentru toate aceste trei momente este inspirația melodică din folclor, ritmul penetrant — fie el mai dinamic în cazul iezilor și berzelor, sau mai așezat în cel al urșilor — orchestrația colorată și sugestivă cu exploatarea cromaticei instrumentelor de suflat sau al efectului de tamburină în *Dansul Urșilor*; din punct de vedere al formei dansurile se bazează mult pe reluarea frazelor, secvențarea și cursivitatea lor, urmărind ca prim aspect unitatea de ansamblu și fluxul continuu caracteristic mișcării coregrafice.

În ansamblul său opera lui Alexandru Zirra reprezintă una din cele mai izbutite încercări pe tărîmul creației destinate micilor ascultători. Prin frumusețea și accesibilitatea materialului melodic, tratarea adecvată a evoluției vocale, prin cromatica deosebită și varietatea orchestrației și nu în ultimul rînd datorită popularității subiectului, opera *Capra cu trei iezi* a cules impresiile

Scanned with OKEN Scanner

cele mai favorabile atît la prima reprezentație cît și în spectacolele sale ulterioare.

Fără a exclude însă cîteva păreri critice asupra înveșmîntării armonice uneori prea formaliste și lipsite de semnificații, poate prea subjugată de puterea atracției tonale (se pare o metehnă a epocii dacă ne gîndim și la *Papură Împărat*) se poate afirma că operei lui Alexandru Zirra îi revine meritul de a fi deschis în mod strălucit orizonturile acestui gen aflat încă la vremea copilăriei în deceniul al patrulea, nu printr-o creație tratată cu indulgență ci printr-un adevărat succes al scenei.

Asocierea fericită a basmului scriitorului moldovean, atît de drag copiilor și nouă tuturor, cu muzica compozitorului originar de pe aceleași meleaguri a dat naștere unui act artistic care poate și-ar fi mărturisit pe deplin interesul și în actualitate dacă n-ar fi fost dată inexplicabil uitării.

În ambianța propice dezvoltării și consolidării muzicii românești în perioada dintre cele două războaie mondiale Sabin Drăgoi, alături de contemporanii săi deține un rol de seamă datorită trăsăturilor oarecum singulare ce caracterizează formarea sa artistică. Pornind de la cultura populară spre muzica cultă, de la substanța folclorică la formele profesioniste, compozitorul demonstrează compatibilitatea sa cu spiritul și sufletul poporului ceea ce dă pecetea naivă și magică a operei sale.

Primordialitatea fluxului melodic și caracterul său vocal, preferința pentru sistemul ritmic giusto silabic, asimetria metrico-ritmică, caracterul modal al armoniei, programatismul lucrărilor sale sînt cîteva din trăsăturile dominante ale creației lui Sabin Drăgoi ce-l apropie în mod evident de particularitățile muzicii populare.

În literatura teatrului liric compozitorul înscrie numeroase pagini reprezentative — *Năpasta, Kir Ianulea, Constantin Brîncoveanu, Horia* și ca o ultimă încercare opera comică pentru copii *Păcală* (1954—1959). Libretul este întocmit de către compozitor după Isprăvile lui Păcală, populara prelucrare sub formă de poem în versuri realizată de Petre Dulfu, a snoavelor și poveștilor hazlii despre acest personaj ce întruchipează umorul viguros al poporului român, acțiunea fiind localizată în țara Făgărașului, la finele veacului trecut. Premiera operei a avut loc în 1962 la Teatrul muzical din Brașov.

În debutul lucrării un motiv melodios — ce va însoți adeseori personajul principal — dă naștere unei linii melodice cu caracter continuu, comentată și completată cu o nuanță de umor în compartimentele orchestrei.

Cei trei frați Păcală, Tîndală și Manda — plecați la drum — Păcală tîrăște ușa după dînsul — se hotărăsc a se odihni la umbra unui stejar dar pentru mai multă precauție se urcă chiar în copac. Opintelile lor și mai ales cele ale lui Păcală de a trage ușa după sine sînt sugestiv redate de compozitor printr-o formulă ritmică intonată de clarinet, a cărei repetare redă acțiunea și mai ales ridicolul ei.

Tremolo-ul povestitor al corzilor precede însă apariția celor 12 hoți ai căror pași greoi, dar totuși precauți, sînt susținuți de sunetele flautului, devenite ostinato pe tot parcursul prezenței lor.

Desfacerea desagilor cu obiecte furate și împărțirea prăzii (Joc de circumstanță notat în partitură) implică folosirea din nou a unor procedee sonore

Scanned with OKEN Scanner

descriptive: arpegiato al unor acorduri pentru sublinierea împrăştierii obiectelor şi apariţia în bas (la corzile grave) a unei formule ce trădează gesturile şi mişcările agitate dar sigure şi circumspecte ale hoţilor.

De altfel precipitarea, specifică sentimentului de culpabilitate, se face simţită şi în dialogul răufăcătorilor — dinamic şi repezit şi în fuga lor înspăimîntată reliefată prin cvintoletele corzilor.

Mai puţin zoriţi dar mînaţi de graba lăcomiei fraţii lui Păcală încep a-şi aduna bogăţiile rămase însoţite de secvenţele şi variaţiile motivice ale corzilor. Păcală se mulţumeşte însă doar cu fluierul nebăgat în seamă de nimeni. Sunetul flautului marchează apariţia acestui obiect ce va juca un rol important în desfăşurarea dramatică, intonînd împreună cu pianul o melodie plină de gingăşie.

Apariţia Zînei în visul lui Păcală este realizată prin sonorităţile transparente ale harpei, aria sa conţinînd elemente melodice cu iz popular armonizate în consecinţă de compozitor — atît de familiarizat cu acest gen. Cîntecul fluieraşului, ce va răsuna ori de cîte ori acesta îşi va exercita puterea, redat cu simplitate de glasul zînei şi preluat în mod sugestiv de timbrul flautului se constituie ca o parte de mijloc a acestui episod care este de fapt visul lui Păcală, în final zîna reluîndu-şi aria sa melodioasă (A B A). Capul tematic al frazei este de altfel păstrat şi reluat de viori în momentul cînd începe a se mişca sub vraja miraculoasă a fluieraşului, simbolizînd oarecum elementul supranatural.

Motivul vrajei devine de altfel un pretext pentru intercalarea unui episod coregrafic avînd caracter de feerie, demonstrînd receptivitatea codrului şi a vieţuitoarelor la mirajul înfăptuit de sunetele fluierului fermecat.

Dansul plantelor: arborii, florile şi ciupercile include în structura sa melodică mai multe motive sau chiar configuraţii tematice ce se reiau pe parcursul desfăşurării, evidentă fiind reapariţia în final a frazelor de început ca o revenire ciclică, fără a prefigura însă contururile unei forme fixe urmînd acelaşi principiu de construcţie. Dansul iepuraşilor se remarcă prin vioiciunea şi precizia sonorităţilor datorate şi trompetei ce se apropie cît mai mult de caracterul ţopăit specific acestor vieţuitoare.

Dansul bondarilor structurat sub forma ABA, segmente diferenţiate doar tematic fără a contrasta în mod deosebit, se desfăşoară într-un tempo mai lent, caracteristic, gravitatea sugestivă a sonorităţilor, realizîndu-se pe seama combinaţiilor de timbruri: clarinet, fagot, corn, corzi groase.

Vulpea — apariţie solistă, este descrisă cu graţie folosindu-se sonorităţile instrumentelor de suflat, procedeul revenirii şi secvenţării motivelor deja enunţate aplicîndu-se şi în această pagină ca o trăsătură dominantă a evoluţiei coregrafice.

Dansul albinelor se prezintă sub forma unui ABA conturat; apogiaturile clarinetului corzilor din prima parte la rîndul său tripartită, ilustrînd glasul delicat şi discreţia acestor vieţuitoare; B-ul contrastant şi din punct de vedere tonal redă zumzetul specific prin sunetele staccate ale violei pînă la urmă integrate într-un tremolo general.

În baletul Veveriţei — din nou o apariţie singulară — se apelează la agilitatea flautului şi clarinetului şi viorii spre deosebire de sunetele grave, în gradare, ale fagotului şi cornului utilizate în Dansul urşilor. Tempoul lent şi ritmul măsurat şi punctat în armonie al acestui moment contribuie la completarea aspectului general caracteristic. Baletul se încheie cu o horă generală, avînd un aspect de *tutti*, atît în orchestră cît şi pe scenă, subliniat muzical

Scanned with OKEN Scanner

prin vehicularea motivelor din dansurile precedente ca o caracterizare a protagoniştilor coregrafiei. O privire de ansamblu asupra acestor pagini de balet ar scoate în evidenţă trăsătura lor descriptivă, realizarea portretistică a vieţuitoarelor cu tot ce au mai propriu prin mijloace de expresie variate pornind de la configuraţia melodică şi pînă la combinaţiile orchestrale. O notă dominantă o constituie şi arhitectura acestor momente, dansurile fiind în general bipartite, mai mult sau mai puţin precis conturate sau contrastante, principiul reluării tematice aplicîndu-se cu stricteţe în fiecare. Ca o sinteză generală, hora finală ce încheie şi tabloul, finalizează în mod fericit realizarea dinamică a acestui moment.

Tabloul al II-lea ne introduce în atmosfera unui sat de munte al cărui locuitori oropsiţi şi exploataţi în slujba popii se plîng unul altuia de necazurile pricinuite.

Spusele lor, redate în caracter de recitativ, sînt susţinute de comentariile orchestrei. Păţaniile fraţilor lui Păcală povestite cu mult foc şi înfăţişate printr-o precipitare voită a discursului muzical, determină revolta acestuia, ilustrată prin pasajul în allegro la corzi şi hotărîrea de a se angaja singur argat la popă. Satisfacţia stăpînului, întocmirea învoielii şi a scrisului sînt momente ale evoluţiei dramatice oglindite în discursul muzical cu multă plasticitate prin elemente ritmice şi de culoare timbrală caracteristică.

Corul sătenilor plin de vigoare şi temperament susţinut de orchestră dă amploare acestui pasaj în care se expune bucuria răzbunării.

În actul II Păcală se întoarce cu carul plin de lemne, tras de un lup şi de un urs. Mersul carului, scîrţîitul său şi pocnetele de bici sînt surprinse în melodia neîntreruptă a clarinetului şi apogiaturile flautului. Spaima Popii la vederea unei asemenea grozăvii este exprimată prin precipitarea ritmică şi tremoloul instrumentelor de coarde. Schimbările dese de armonii şi tonalităţi zugrăvesc în mod veridic starea agitată a popii în momentele cumplite prin care trece pînă la eliberarea şi fuga celor două jivine din ograda sa. Păcală îi povesteşte însă cu mult calm într-un tempo narativ specific întîmplările sale, subliniind în mod nuanţat peripeţiile şi primejdiile prin care a trecut, surprinse de altfel şi în orchestră prin mijloace sugestive. Reuşind a stăvili furia popii datorită întocmelii făcute Păcală îşi face de lucru îngînat de sunetele clarinetului ca în debutul actului. Melopeea continuă intonată astfel provine de fapt din fraze de debut ale partiturii însoţind personajul principal în diferite situaţii. Inspiraţia folclorică deşi dominantă pe întreg ansamblul operei nu se caracterizează însă printr-o linie melodică anume decît poate cea a lui Păcală în care-şi exprimă neînduplecarea sa de a pleca de la curtea boierului. Ritmul caracteristic şi succesiunea intervalică şi mai ales oscilaţia terţei ne îndreptăţeşte a considera această arietă mai aproape de citatul folcloric decît cele de pînă acum.

Trimis cu oile la păscut, melodia clarinetului i se alătură inevitabil, iar Popa rămas singur îşi exprimă cu bucurie şi răutate gîndul său de răzbunare. Incisivitatea motivelor în efectele instrumentelor redau foarte bine această stare de spirit. Jocul şi vioiciunea acestui personaj sînt reliefate prin sonoritătile unei teme de joc, adecvate, preluate de orchestră şi transformată într-un iureş general ce încheie tabloul.

Al patrulea tablou ni-l înfăţişează pe Păcală consumîndu-şi prînzul într-un fel anume. Prezenţa sa este marcată de caracteristica melodică a clarinetului ce capătă aici o nuanţă pastorală iar acţiunile şi gesturile sale tacticoase sînt însoţite de o legănată melopee a viorilor în 6/8.

Scanned with OKEN Scanner

Aria lui Păcală, prima cu o asemenea întindere, se constituie într-o formă tripartită cu accente umoristice adecvate textului, colorată timbral dar și armonic, comentată de orchestră, realizînd de fapt portretul muzical al personajului. Deși urmărit în taină de popă, acesta tot este descoperit iar dialogul precipitat și enervarea părintelui își găsesc corespondent și în structura sonoră prin intervenții scurte, furioase ale popii dar calme și liniștite ale lui Păcală, contrastul realizînd hazul întîmplării.

Sunetele miraculoase ale fluierului, deși în numai cîteva crîmpeie introductive sugerate de oboi și flaut, își exercită puterea iar jocul vioi și sprinten susținut și de instrumentele orchestrei, contaminează nu numai oile sale ci și pe popă. Reluarea continuă a melodiei de fiecare dată pe centru tonal îi epuizează în final puterile aducîndu-l într-o stare jalnică.

Tabloul V propune un preambul instrumental construit pe baza motivelor din cîntecul fluierașului, avînd o parte mediană de o factură mai lirică în care flautul urmat de clarinet deapănă o melodie unduioasă pentru care venirea structurii inițiale să se realizeze în altă formulă orchestrală.

Întunecarea sonorității (prin prezența celor 3 b) în fundalul sonor creat de tremoloul corzilor pregătesc intrarea istovită a popii în curte, povestind preotesei neîncrezătoare, cele întîmplate. Oboseala și sfîrșeala părintelui ca și scepticismul încăpățînat al nevestei comportă fragmentarea discursului muzical prin pauze, intervenții instrumentale sau replici repezite. Deși povestea este reluată identic pe aceleași cuvinte, materialul melodic este altul, intenția compozitorului urmărind poate a sugera starea celui ce relatează incoerența și lipsa de control asupra celor spuse.

Neîncrederea preotesei este însă amarnic pedepsită prin faptul de a se convinge singură de mirajul fluierului. Țopăiala ei este redată într-un mod mai greoi prin formule caracteristice ce se întrepătrund mai apoi cu melodia cunoscută. Trompeta însoțește malițios jocul preotesei, antrenînd pe parcurs într-un timp în 6/8 tot ansamblul.

Actul al III-lea debutează prin cîntecul morii a cărui continuitate este încredințată prin formule ritmice sugestive corzilor și percuției, instrumentele de suflat menținînd cadrul armonic. O linie melodică dominantă, precis intonată de trompetă ne amintește prin caracterul său viguros de *Simfonia VII* de Șostakovici; la reluarea ei melodia va figura la viori doar cu răspunsul la suflători.

Ajuns la Moara Dracilor, Păcală constată că Popa a pus în saci cenușă în loc de grîu, trimițîndu-l la pierzanie. Avînd ca fundal cîntecul morii, Păcală începe a-și face la foc o frigare. Caracterul continuu, tihnit al sonorității vine în concordanță cu pîlpîitul pașnic al focului și starea de spirit a lui Păcală. Apariția Dracului tulbură însă configurația muzicală, nu și pe Păcală însă; slutenia și aspectul său grotesc fiind redate cu ajutorul oboiului și asimetria măsurii de 5/8. Dialogul celor doi, precipitat, drăcesc, este susținut de comentariile suculente ale orchestrei. Reluarea fluxului sonor cu caracter neîntrerupt de la începutul actului se înfăptuiește odată cu calmarea spiritelor, cei doi pregătindu-și mîncarea lîngă foc, denaturat însă în final datorită gestului lui Păcală care-l pedepsește pe Drac. Agitația Dracilor ce umplu curtea solicită din instrumente spre ilustrare timbrul grotesc și agil al oboiului, la fel în confruntarea dintre eroul nostru și încornorați.

Scanned with OKEN Scanner

Cîntecul morii revine şi el, constituind de fapt pionul principal al acestui tablou însoţind acţiunile dracilor ce caută înfrigurați în saci, umplîndu-i apoi cu făină. Urmat de urările de bine adresate de corul morarilor Draci, ale căror intonaţii, deşi simple îi caracterizează în mod evident, Păcală pleacă spre casă victorios cîntînd melodia ariei sale cunoscută deja, susţinut de orchestra generală căreia i se adaugă penetrant tamburina.

Ultimul tablou ne reîntoarce în ograda popii, introducerea instrumentală prezentînd o primă frază lentă cu specific de coral ce contrastează cu tempoul vioi al următoarei în care motivele dracilor se împletesc cu cele ale lui Păcală într-o alternanţă continuă între partidele orchestrei pentru a se reveni la coralul iniţial. Colajul de motive reapare odată cu Păcală susţinînd pocnelile de bici şi zgomotele carului. Personajul principal îşi relatează întîmplările cu calmul său sfătos, binecunoscut, pe un fundal de contramelodie al violoncelului, introducînd în discursul său muzical elemente din caracterizarea dracilor ce circulă, în acelaşi timp cel al instrumentelor. În acest fel imaginea celor petrecute devine mai plastică, mai aproape de realitate.

Exasperat, Popa cere ajutorul soacrei sale cu care înfăptuieşte planul alungării lui Păcală; acompaniamentul continuu al corzilor cu sonorităţi diabolice, cu viclene apogiaturi, ritmul de 5/8, zugrăvesc caracterul faptelor puse la cale. Pe fundalul coralului intonat în debutul tabloului mai mult în tremolo acum, începe a se auzi continuu cîntecul cucului întrerupt însă în mod dramatic: Păcală scutură nucul iar soacra se prăbuşeşte. Momentul este redat în mod sugestiv prin tremolourile corzilor integrate în *tutti*, din care răzbat sunetele ample ale trombonilor pe ultimul acord. Acţiunea se precipită însă şi în continuare datorită supărării şi furiei ce pune stăpînire pe popă. Variaţia formulelor ritmice, circulaţia lor şi în fine izoritmia sugerează şi rezolvă această situaţie.

Intervenţia corului în fugato, avînd o evoluţie tripartită specifică acestei forme contrapunctice contribuie la descrierea dramatică a împrejurării în care, în sfîrşit, se poate face dreptate. Mărinimia sufletului omenesc se dovedeşte însă o trăsătură proprie a poporului nostru întruchipată, ca multe altele, în personajul Păcală. Fără a se răzbuna şi a respecta astfel învoiala scrisă, acesta iartă şi pleacă mulţumit însoţit de fericite urări ale săteniloı.

Vocile corului susţinute de orchestră, melodia continuă proprie lui Păcală prezentă la corzi finalizează în mod triumfător această lucrare simbolizînd victoria binelui şi a dreptăţii.

Ca o trăsătură dominantă a ansamblului se remarcă fără îndoială caracterul ilustrativ al materialului melodic, forţa descriptivă a ritmului, armoniei, orchestraţiei. Sabin Drăgoi demonstrează în această operă, şi nu numai, puterea de expresie a unor mijloace relativ simple dar mînuite cu măiestrie.

Dialogul concis şi colorat, conturul pregnant al personajelor, specificul românesc al tematicii melodice, deşi în întregime de invenţie proprie, sînt elemente caracteristice creaţiei compozitorului prezente şi în această pagină. Multitudinea episoadelor şi interludiilor orchestrale îşi justifică dramatic prezenţa datorită intervenţiilor fluierului fermecat prilejuind baletul „Feerie în codru" şi a momentelor dansante din tablourile IV şi V şi graţie caracterului descriptiv, ca de pildă Cîntecul morii. Acesta din urmă sugerează plastic zgomotul morii de apă, al roţii şi sitelor într-o pulsaţie ritmică regulată dar heteromorfă, alternînd constant diviziunile ternare cu cele binare ale timpilor de bază.

Cu toate acestea unele elemente de construcţie a ansamblului dau naştere unor oarecari disproporţii şi discontinuităţi. Astfel se prezintă intercalarea

Scanned with OKEN Scanner

momentului coregrafic de mare amploare în clipa cînd acțiunea propriu-zisă era încă în față, sau chiar nu debutase, periclitînd echilibrul și continuitatea evoluției dramatice. De asemenea fragmentarea frecventă a desfășurării (în 7 tablouri) deși atenuată prin înrudirea materialului tematic sau reluarea unor motive, afectează totuși caracterul unitar al lucrării.

Aparținînd unei ultime etape de creație a compozitorului opera Păcală este marcată de unele inegalități avînd o înfățișare mai puțin pregnantă decît lucrările din etapele anterioare. Ceea ce domină însă în final rămîn totuși stilul caracteristic și vigoarea substanței tematice ca o trăsătură dominantă și de neconfundat a creatorului.

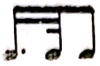
Anul 1960 marchează apariția unei noi opere pentru copii inspirată din basmul nostru popular: *Punguța cu doi bani* de Nelu Ionescu după povestea lui Ion Creangă. Pentru punerea în scenă autorul recomandă a se urmări îndeaproape textul basmului dorind o realizare simplă, ilustrativă, pe înțelesul copiilor, cu mijloace obișnuite și sugestive.

Din creația lui Nelu Ionescu mai face parte opera într-un act pentru copii *Ceata lui Baboi* (1956) pe lîngă lucrările muzicale simfonice, muzică de cameră, corală și numeroase culegeri și prelucrări de folclor în special din folclorul copiilor. De altfel influența simplității și firescului muzicii populare se resimte și în opera *Punguța cu doi bani*. Construcția muzicală a acestei pagini are la bază vehicularea unor motive proprii atît personajelor cît și lucrărilor neînsuflețite sau tipurilor de acțiuni. *Punguța cu doi bani* este de altfel și premiera de la Teatrul liric din Craiova, în regia lui Constantin Ungureanu și sub conducerea dirijorală a lui Radu Ciornei.

Scrisă într-un singur act opera debutează cu un preambul orchestral alcătuit din două fraze identice expuse de viori, fagot, corn, viola, violoncel izoritmic din ale căror componente vor lua naștere motivele personajelor: Moșneagul — ce-și face de lucru prin curte — prezintă un profil melodic cu caracter de recitativ cu un contur mai static în care predomină sunetele repetate (procedeu ce va caracteriza și celelalte apariții ale Moșneagului), avînd totuși, în mare, o curbură ascendentă în una descendentă. Discursul bătrînului deși scurt este continuu dinamizat ritmic prin variate formule ce sugerează ritmicitatea versurilor. Orchestrei îi revine rolul complementar, de comentator sau de imitator. Un motiv foarte agitat prezentat de corzi, precede apariția Babei. Intonațiile sale sînt mult mai nuanțate și diverse pentru că și purtarea sa este ieșită din comun. Salturi de arpegii sugerează strigătele de răutate sau batjocoritoare imitate fiind în orchestră ca o îngînare persiflantă. Motivul complementar prezentat la instrumente va deveni caracteristic pentru aparițiile acestui personaj.

Intervenția dinamică a instrumentelor, prezența cromatismelor ce sporesc tensiunea și creează o stare rău prevestitoare preced momentul dramatic (bătaia Cocoșului) ce va urma și dau naștere motivului bătăii, purtat pe rînd la diferite compartimente ale orchestrei. Plasticitatea acestui pasaj sonor izvorăște din structura sa bazată pe sunete repetate (mișcările bătăii) ritmizarea strictă datorată timpanului și din procedeul colorării timbrale totale sau numai a unor frînturi; configurația sa melodică fiind de fapt înrudită cu cea a preambulului instrumental. Apar aici și unele elemente ce vor însoți mai tîrziu acțiunile Coco-

Scanned with OKEN Scanner

şului ca de pildă sau  ce în altă înveşmîntare ritmică va contura cîntecul caracteristic. Episodul bătăii este reluat, secvenţat de pe centru de *re* pe *la* pentru a i se acorda un plus de pregnanţă în contextul general. Grotescul situaţiei apare sugestiv reliefat prin sunetele foarte înalte ale solistului şi intervenţiile cromatice de la sfîrşit ale fagotului.

Scăpat din mîinile Moşului, Cocoşul porneşte pe drumuri cu un mers înţepat redat de stacatto-ul viorilor şi însoţit la corn de ritmul ce-i va deveni propriu. Continuitatea acestui episod este asigurată de secvenţarea de două ori la interval de terţă superioară a frazei descrise.

Dinamizarea ritmică şi mersul cromatic presupun însă desfăşurarea unei acţiuni: Cocoşul găseşte o punguţă cu care se îndreaptă către casa Moşneagului însoţit din punct de vedere muzical de capul tematic al începutului ce apare în general în momentele importante ale desfăşurării dramatice; cele de acţiune propriu-zisă. Un nou motiv ilustrativ îl face însă cel al apariţiei trăsurii, într-un ritm şchiop de 5/8 ce sugerează depărtarea pentru ca pe măsură ce se apropie de locul întîmplării să devină egal 6/8 sau triolete în 2/8.

Cele două forme de prezentare vor fi reactualizate pe parcurs, chiar suprapuse, iar elementele componente răspîndite la instrumentele orchestrei în forme iniţiale sau incomplete realizînd totuşi o linie melodică neîntreruptă şi punctată ritmic.

Acţiunea se precipită odată ce Boierul din trăsură zăreşte punga, timbrul penetrant al oboiului însoţind privirea sa ascuţită.

Intonaţiile şi oscilaţiile glasului în vorbire sînt prelucrate de configuraţia melodică, astfel mirarea Boierului este ilustrată printr-un salt al melosului şi desinenţa sa cromatică iar curiozitatea prin sfîrşitul ascendent al frazei.

Această structură va reveni în situaţiile asemănătoare: uimirea boierului cînd este urmărit de Cocoş, amplificarea şi varierea motivului, creşterea ambitusului şi a tensiunii după ce constată că a reuşit a ieşi din fîntînă şi respectiv din cuptor.

Deposedarea Cocoşului de punga sa de către vizitiu îmbracă aspectul unei adevărate tragedii ce-şi găseşte întruchiparea sonoră printr-o adevărată chintesenţă a motivelor: cel ritmic propriu Cocoşului şi pasajul cromatic descendent. Prin circulaţia lor în orchestră aceste fragmente melodice dau naştere caracterului de acţiune.

Procedeul este de altfel reluat şi atunci cînd Cocoşul este aruncat în fîntînă, căderea sa fiind marcată printr-o gamă cromatică descendentă preluată de viori şi suflători, şi cînd este azvîrlit în cireada cu vite pentru a sublinia starea de încordare a momentului.

Trăsura îşi continuă însă mersul însoţită de motivul cunoscut cu formulele sale, subliniind complementaritatea instrumentelor. Cîntecul Cocoşului, a cărui configuraţie am găsit-o şi în motivele anterioare întrerupe însă continuitatea. Simplitatea şi naturaleţea construcţiei sale ne duc cu gîndul la frînturi din cîntecele copiilor, la limbajul firesc propriu folclorului copiilor.

Mijloacele de sugestie sonoră reuşesc a ilustra cu plasticitate în această partitură situaţii şi împrejurări dintre cele mai variate. Astfel zgomotul înghiţiturilor cu apă ale Cocoşului este reliefat de pizzicato-ul corzilor şi intervenţiile succesive ale lemnelor, urmărirea trăsurii pe lîngă dinamismul şi fluxul său continuu sugerat de succesiunea formulelor redă şi specificul mersului cocoşu-

Scanned with OKEN Scanner

lui cu paşi mari, sprinteni, prin ritmul şi configuraţia melodică, cu salturi a fragmentelor; stingerea cuptorului cu apa înghiţită îmbracă acelaşi aspect de neîntreruptă acţiune de data aceasta cu ritm de triolete

la instrumentele de coarde; tenacitatea şi hotărîrea Cocoşului cu care înghite cireada se prezintă sub forma unui adevărat ostinato în mers cromatic ce trece de la fagot la corzi joase, la viori şi apoi flaut, oboi,cu corni pe fondul de triluri al timpanilor; acţiunea Cocoşului care înghite banii este ilustrată de prezentarea unui motiv alternativ la viori şi suflători culminînd cu simultaneitatea acestor instrumente cînd victoria personajului este deplină, pasajul revine cînd banii sînt vărsaţi în curtea Moşului. Exemplele ar mai putea continua fiecare moment ce reprezintă de fapt o etapă a desfăşurării dramatice cu tîlcul şi deznodămîntul său propice, conţine o forţă proprie de expresie, varietatea şi măiestria repartizării mijloacelor fiind parcă în contrast cu simplitatea ansamblului.

Plecarea alaiului de la curtea boierului în drumul său pînă la Moşneag este descris prin sonorităţile unui marş triumfal. Întinderea mare a acestui moment se datorează sublinierii reuşitei depline; grandoarea liniei melodice de la viori, generozitatea şi luminozitatea tonalităţii de *La*, sînt elemente ce contribuie la conturarea atmosferei sărbătoreşti generale. Din cînd în cînd se fac simţite fragmente ce prin caracterul lor onomatopeic amintesc de componenţa alaiului.

Strigătul Cocoşului cînd ajunge la poarta Moşului, stilizat şi anticipat la oboi cîştigă astfel în importanţă. Revenirea acasă, deci în acelaşi cadru ca cel al începutului, este marcată prin reducerea motivelor din debutul operei în timp ce Moşneagul contemplă mirat frumuseţea convoiului. Momentul culminant îl constituie însă intrarea în curte într-un *tutti* orchestral pe elementul propriu Cocoşului. Cîntecul său caracteristic apare în variantă ornamentală, forma iniţială fiind la viori transformările şi peripeţiile prin care a trecut ieşind în evidenţă şi pe această cale.

Din acest moment are loc o oarecare revenire a structurii de la început, odată cu întoarcerea acţiunii în acest cadru. Elemente şi motive cunoscute revin modificate sau chiar în forma lor iniţială.

Furia şi invidia Babei la vederea atîtor bogăţii este ilustrată prin motivul său caracteristic care se dramatizează din ce în ce şi cunoaşte adaosuri cromatice atunci cînd îşi bate Găina. Timbrurile instrumentale se unifică pentru a sugera dramatismul episodului.

Discursul Moşneagului deşi mai variat se bazează însă tot pe procedeele de construcţie din debutul lucrării — predominarea sunetelor repetate. Intonaţiilor onomatopeice li se păstrează specificul, accentele glasului omenesc sînt redate veridic iar stările sufleteşti îşi găsesc întruchiparea sonoră; de pildă decepţia şi furia crescîndă a Babei la aflarea mărgicii în cuibar este descrisă prin secvenţe repetate cu extensii de interval, culminaţia aflîndu-se pe sunetele bătăii.

Agonia Găinii bătute cunoaşte de asemenea o anumită gradare, de la cotcodacul vorbit, dinamizarea ritmului bătăii şi pînă la uniformitatea repetării aceloraşi celule ce simbolizează dispariţia.

Scanned with OKEN Scanner

Ca un ecou viorile amintesc motivul personajului dispărut.

Atitudinea Moșneagului față de această situație apare în final calmă, resemnată și detașată, cu cugetul împăcat că s-a făcut dreptate. Revenirea motivului prin care a debutat această lucrare semnifică în final intrarea lucrurilor în normal și echilibrarea situației în ciuda comentariului orchestrei care mai reactualizează din ideile enunțate rememorînd cele întîmplate.

O privire generală asupra partiturii ar reliefa încă din primul moment circulația continuă a motivelor și melodiilor pe baza cărora se construiește și este determinată acțiunea. Individualizarea muzicală a fiecărui moment și în același timp legătura permanentă dintre anumite configurații melodice asociate personajelor și împrejurărilor dau naștere caracterului unitar în continuitatea lucrării.

Simplitatea profilului sonor și al mijloacelor de expresie izvorăsc deopotrivă din firescul liniilor melodice înrudite pe alocuri cu muzica populară dar și din caracterul restrîns al ansamblului orchestral. Compozitorul folosește în această operă un număr relativ mic de instrumente: flaut, oboi, 2 fagoți, 2 corni, tr. și corzi cu care reușește a colora și dramatiza întregul parcurs al lucrării. Și poate nu în ultimul rînd ar trebui menționată particularitatea de construcție a acestei creații, ce presupune revenirea în final ca într-un ciclu sau forma tripartită, a unor elemente din început, sporind prin aceasta accesibilitatea și posibilitățile de înțelegere a partiturii.

Prin caracterul concentrat al formei, prin concizia și precizia contururilor și datorită frumuseții și naturaleții melodiilor, opera *Punguța cu doi bani* reprezintă o pagină adecvată specificului teatrului pentru copii, talentul și măiestria de pedagog și compozitor, Nelu Ionescu avînd cuvîntul său de spus și în acest domeniu.

Una din cele mai recente opere pentru copii inspirată din comoara bogată a basmului popular este *Punguța cu doi bani* semnată de Teodor Bratu. Apărută în 1970, lucrarea lui Teodor Bratu, destinată deci tot acelorași ascultători ca și opera cu același nume de Nelu Ionescu, se prezintă altfel față de aceasta prin tratarea mai complexă și multilaterală a subiectului, prin lărgirea sferei de acțiune și substanțialitatea muzicii, prin bogăția mijloacelor de expresie.

Ultima versiune muzicală a cunoscutului basm românesc este deci o operă structurată în 4 tablouri și 2 interludii în care autorul urmărind textul lui Creangă localizează totuși desfășurarea întîmplărilor în satul Humulești, conferind personajelor denumiri personale și dînd naștere anumitor analogii între protagoniștii creației și personaje celebre din viața și mai ales copilăria lui Creangă.

Prezentată în primă audiție în 1971 la Opera din Iași, cunoscînd apoi scenele Operei maghiare din Cluj-Napoca, Teatrului liric din Constanța și Teatrului muzical din Galați, lucrarea reușește a cuceri deopotrivă inimile celor mici și mari grație sensibilității și expresivității muzicale prin care este ilustrat basmul îndrăgitului Ion Creangă.

Așa cum sublinia compozitorul în cuvîntul său înaintea premierei sau în interviul radiofonic acordat, a creat pe marginea povestirii scriitorului moldovean o dramaturgie proprie ritmată și rimată a cărei dezvoltare „să evoce cît mai fidel spiritul și lumea copilăriei lui Creangă, situîndu-se la hotarul dintre glumă și serios, dintre ficțiune și adevăr".

Scanned with OKEN Scanner

În slujba ilustrării unei asemenea ingenioase idei, Teodor Bratu aduce o mare varietate de mijloace de expresie, procedee componistice pornind de la un sistem de leitmotive pentru recunoașterea personajelor, un amplu aparat orchestral cu o gamă largă a instrumentelor de percuție destinate elementelor de culoare și pînă la scenografia și costumele sugestive prezentate în mod caricatural.

Primul tablou debutează cu o pagină sugestivă în care combinații felurite de timbruri imită sunete onomatopeice cîntul Porumbacăi și realizînd atmosfera propice a unei ogrăzi. Linia melodică simplă, cu un vădit profil ascendent conține elemente specifice intonațiilor din natură fiind susținută sau completată prin formule asemănătoare de orchestră.

Clădită pe baza unui motiv dominant ce apare variat și prelucrat evoluția melodică a Porumbacăi îmbracă un aspect oarecum simetric începînd și sfîrșind sunetele caracteristice de cotcodac, partea de mijloc fiind de fapt un *ABA* fără constraste deosebite între structuri. Avînd drept punct de plecare aceeași configurație melodică, B-ul este doar o mică dezvoltare, variație ritmică în orchestră a segmentului inițial. Instrumentele comentează și îngînă în mod semnificativ motivele acestui fragment conferind încă de la început ansamblului o nuanță de umor hîtru atît de personală povestirilor lui Creangă.

Arieta Babei Neaga conține caracteristici ale muzicii populare atît din punct de vedere melodic prin configurații de cîte 4 sau 5 sunete care se secvențează, cît și ritmic datorită specificului de joc. O primă frază etalează elemente pentacordice ce se lărgesc în final pînă la cadrul heptatonic și chiar mai mult urmîndu-i o structură contrastantă *B* — atît din punct de vedere al caracterului mai dinamic, mai vesel cel al tematicii melodice. Ritmul jucăuș este susținut prin punctările instrumentelor de coarde ca o țiitură de țambal. Secvențată de 2 ori, această melodie reia și textul primei fraze, aparițiile sale fiind însă scurtate și întrerupte de intervențiile moșneagului. De remarcat este faptul că structura acestei ariete, presupune în momentele sale mai importante intercalarea unor motive cu caracter improvizatoric — lai, lai, lai, caracteristice atît cîntecului popular cît și în ilustrarea dispoziției personajului.

Dialogul dintre moș Neagu și Baba Neaga este redat prin elemente de recitativ anticipate sau imitate de orchestră. Acțiunea se precipită însă prin alternarea de structuri metrice diferite cînd Moșul este sfătuit să-și bată Cocoșul — asimetria ritmică avîndu-și originea tot în practica folclorică.

Apariția lui Creastă Roșie este precedată de o temă de jale doinită a cornului englez în concordanță cu starea de spirit a moșneagului. Cocoșul, în schimb, într-o atitudine degajată de petrecăreț intonează cu chef un cîntec de lume autentic de pe Vlașca, acompaniat în același spirit, cu o formulă caracteristică, de harpă și apoi violoncel. Scrisă într-un *la* mixolidic cu tr. IV mobilă și armonizată într-un specific modal adecvat, linia melodică pune în evidență timbrul subțire al tenorului, trăsăturile sale caricaturale.

Momentul bătăii apare reliefat cu sugestivitate prin antrenarea întregii orchestre îndeosebi a instrumentelor de percuție cu caracter percutant, prin tempoul alert și adăugarea corului pentru amplificare în finalul tabloului. Desperarea Cocoșului implică solicitarea unor sunete din ce în ce mai înalte susținute spre sfîrșit de instrumentele de suflat.

Primul interludiu constă de fapt în prezența lui Creastă Roșie la fața de cortină cîntîndu-și necazul pe o înduioșătoare melodie de jale utilizînd versurile originale ale unui cîntec popular cunoscut; compozitorul creează o linie melodică în spirit folcloric stilizat pe alocuri în manieră modernă. Intervențiile

Scanned with OKEN Scanner

orchestrei deşi puţine în acest episod dau un plus de culoare sonorităţii prin armoniile vag sugerate sau comentariile scurte dar semnificative; astfel discrepanţa evidentă dintre spusele cocoşului — ce folos că nu am glas aşa frumos — şi efectul sonor real care este jalnic apare subliniată prin sunetele groteşti ale fagotului, ca un rîs batjocoritor.

Tabloul al II-lea ni-l înfăţişează tot pe Creastă Roşie, ce-şi continuă lamentările sale îngînate de oboi şi flaut, întrerupîndu-se vesel şi mirat la găsirea punguţei cu 2 bani. Momentul descoperirii este marcat de sunetele pianului supus unui efect special: cîntatul pe corzi. Bucuria Cocoşului este însă de scurtă durată căci zgomotul trăsurii ce se apropie anunţă apariţia Boierului care îl va deposeda de mica sa avere. Surprins cu multă plasticitate în acordurile pianului susţinute apoi şi de instrumentele de suflat, mersul trăsurii devine din ce în ce mai pertinent pe măsura micşorării distanţei; această gradaţie a mijloacelor de expresie culminează într-un *glissando* în fortissimo sau pierzîndu-se într-un mare dim., semnificînd oprirea vehiculului, este realizată cu deosebită măiestrie şi mînuire a procedeelor de orchestraţie.

Pe aceleaşi coordonate este redată şi fuga vizitiului pentru a prinde cocoşul — prin ostinate sextolete transformate într-o ascensiune cromatică generală preluată de la corzi la suflători; strigătul Cocoşului dramatizat într-o formă stilizată se constituie într-un motiv ce va reveni cu aceeaşi configuraţie pe tot parcursul.

Tema Boierului prefigurată aici la corzile groase va deveni bas continuu în desfăşurarea acţiunii de la curtea boierească, contribuind şi prin structura sa la conturarea unui oarecare specific oriental.

Tabloul al III-lea ne introduce în atmosfera curţii boiereşti în care stăpînul abia sosit de pe drum povesteşte ciudata întîmplare cu Cocoşul. Pe fondul de bas continuu al cunoscutei teme discursul Boierului apare cu intonaţii de provenienţă orientală pentru a sublinia anumite înclinaţii şi preţiozităţi ale acestei categorii sociale, pentru a-i surprinde cît mai bine trăsăturile. În acelaşi spirit sînt redate şi întreruperile sîcîitoare ale Cucoanei şi apostrofările enervate ale Boierului. Cocoşul revine însă tulburîndu-le „tihna cafelei" (precipitare ritmică în orchestră), strigătul său caracteristic degenerează într-un glissando jalnic cînd este aruncat în fîntînă iar povestirea se reia pe acelaşi fundal sonor din bas — al temei Boierului — pentru a fi întreruptă din nou de cîntecul lui Creastă Roşie urcat însă cu un semiton (pentru că înfăţişarea sa este alta, după ce a înghiţit toată apa din fîntînă). Deci printr-un procedeu simplu, se demonstrează prin aceasta încă o dată deplina concordanţă între specificul personajelor (sau al situaţiilor) şi întruchiparea sonoră ce tinde către plasticitatea unor imagini. Astfel agitaţia focului în cuptor este redată prin timbrul violei — caracterul său tern sugerînd aspectul mocnit, pîlpîind; vaietele bucătăresei, deşi susţinute de o linie melodică precisă, datorită configuraţiei şi refrenului se apropie mult de intonaţiile aleatoare, obişnuite în acest caz; bucuria boierilor, cînd este aruncat Cocoşul în casa de bani, este descrisă în *Allegro scherzando* remarcîndu-se o mare voiciune şi variaţie a motivelor atît în evoluţia interpreţilor cît şi în cadrul orchestrei; un ultim strigăt al Cocoşului amplificat şi denaturat de la forma sa iniţială în urma atîtor insistenţe determină restituirea punguţei şi plecarea sa victorioasă însoţit de alaiul curţii. Realizat în tempoul de *Andante Marciale* acest moment prezintă la cor şi orchestră o temă ardelenească de purtată ce se va dezvolta mai tîrziu; încheierea într-un *tutti* glorios tabloul.

Scanned with OKEN Scanner

Menţinînd acelaşi spirit, interludiul *B*, încredinţat numai susţinerii instrumentale, însoţeşte parcă minunatul alai condus de Cocoş, pe drumul său de întoarcere către casă. Construcţia muzicală a acestui episod este brodată pe cadrul ostinato creat de percuţie în special de toba mare cu evoluţia sa neîntreruptă.

Tabloul IV ne întoarce în ograda modestă a Moşneagului unde acesta deapănă o cunoscută melodie populară mai ales prin versurile sale — partea muzicală fiind aici adaptată, melodie prin care îşi plînge singurătatea şi nesăbuinţa de a-l fi gonit pe Cocoş.

Zgomotele alaiului se apropie din ce în ce iar tema anticipată la sfîrşitul tabloului anterior va cunoaşte aici o amplă desfăşurare. Tema melodică a Cocoşului îmbracă acum aspectul unui strigăt de anunţ specific de Oaş, iar pentru a sugera cît mai bine cantitatea de bogăţii, belşugul şi traiul îndestulat ce-i aşteaptă, compozitorul intercalează între replicile personajelor tema Boierului ca simbol al afluenţei.

Momentul coregrafic al operei propune *Dansul Păunilelor* într-un ritm de polcă redat cu multă graţie şi fineţe traduse prin discreţia mijloacelor de expresie şi a orchestraţiei, prin naturaleţea motivelor melodice unele amintind de tema Porumbacăi.

Procedeul reluării materialului tematic nu se opreşte însă la reamintirea unor motive, astfel o dată cu citarea Babei de către Moşneag „Bucatele nu le împart cu nimeni" pasajul este readus exact ca în primul tablou, cu variaţia metrică caracteristică, asemenea episodului bătrînii de această dată — cînd Baba îşi bate Găina.

Această manieră de reactualizare a unei situaţii conferă ansamblului o unitate deosebită, o continuitate şi o înţelegere firească a acţiunii indispensabilă unei opere pentru copii.

Dansul Curcanilor, un *Menuet* în *Andante maestoso* readuce tema de purtată ardelenească sugerînd printr-o anumită îngreunare a expresiei sonore eleganţa contrafăcută, îngîmfarea şi grandoarea caracteristică.

Intervenţia Porumbacăi, înrudită cu cea din tabloul I, datorită numărului mic de sunete şi influenţelor melodice folclorice, se constituie ca un alt element reactualizat, asemenea arietei Babei Neaga identică cu cea de la început. Singura prezenţă a copiilor în această operă este legată de descoperirea mărgicăi de către Găină, luată în derîdere în hazul general pentru importanţa acordată acestui fapt.

Finalul lucrării reclamă participarea tuturor personajelor într-un cor a cărui veselie este ilustrată şi prin numeroasele intrări în *stretto*, imitaţii sau rîsete. Ansamblul instrumental susţine în totalitate amplificînd şi nuanţînd sonoritatea. Glasul Porumbacăi deşi prezent în contextul general, încetează la un moment dat după cîteva intervenţii desperate, autorul lăsînd însă nelămurit această situaţie.

Cu o bogată experienţă reuşită în domeniul creaţiei lirico-dramatice (opera *Stejarul din Borzeşti*, *Dreptul la dragoste*, *Vremuri de vitejie* ş.a.) Teodor Bratu este unul din compozitorii români ce manifestă adevărată măiestrie în utilizarea mijloacelor de expresie caracteristice acestui gen muzical. Parcurgînd numai această pagină a sa dedicată ascultătorilor copii se pot remarca lesne cîteva din elementele prin care autorul reuşeşte să dea viaţă cu multă plasticitate şi sugestie unei poveşti atît de îndrăgite în lumea inocentă a celor mici.

Scanned with OKEN Scanner

Pornind de la materialul melodic folosit se constată puternica lui ancorare în spiritul și specificul muzicii folclorice din bogăția căreia creatorul a ales o mare varietate de teme din diferite zone ale țării pentru a servi situației dramatice (melodie de pe Vlașca, purtata ardelenească, strigătul din Oaș etc.). Respectarea graiului moldovenesc, a caracteristicilor, intonațiilor și nuanțărilor, toate denotă o perfectă încadrare în stilul și atmosfera textului. Caracterizarea personajelor se constituie ca o preocupare continuă a compozitorului, începînd cu repartizarea rolurilor — Găina — o soprană de coloratură, încercare de umanizare a personajului, Cocoșul — tenor strident, fățarnic; de la asocierea unor instrumente cu timbruri caracteristice — trompetă cu surdină pentru cocoș, clarinet — Găina, fagot — Curcan, și pînă la conturarea muzicală a protagoniștilor: grandoarea caricaturală a melodiei Boierului sau generozitatea și trăsătura realistă a Moșneagului. Cu toate acestea în ilustrarea trăsăturilor domină o notă de umor tipic popular, un umor sănătos și o latură profund umanistă, ceea ce împiedică ducerea contrastului pînă la extrem.

În prezentarea critică a personajelor nu se operează o departajare netă în personaje pozitive și negative, exagerîndu-se contururile unora sau altora, ci se mediază oarecum către un portret cît mai realist, mai cunoscut nouă tuturor deci mai uman. Însăși intenția autorului de a localiza acțiunea într-un mediu social, real al satului Humulești vine în sprijinul acestui principiu de tratare a dramaturgiei. Folosind o gamă largă de tempouri (succesiunea lor variată fiind de mare importanță pentru muzica de scenă), elemente de polifonie și armonie în strînsă dependență cu specificul modal al melodiei, combinații și soluții orchestrale ingenioase și sugestive puse în slujba ilustrării plastice a situațiilor și figurilor, autorul operei *Punguța cu doi bani* reușește a înscrie în literatura genului una din cele mai reprezentative pagini ce-și va dovedi și cu timpul valoarea și puterea de impresionare.

Genul operei pentru copii se dezvoltă deci cu precădere în perioada postbelică, în contextul înfloririi artei și culturii românești ce capătă în acești ani inedite valențe și semnificații ale expresiei tălmăcind noile idealuri ale țării după eliberare.

Reprezentată doar prin cîteva lucrări de pionierat în anii premergători celui de al doilea Război mondial (*Capra cu trei iezi* — Al. Zirra, *Făt frumos* Hermann Klee, *Papură Împărat* — Lucian Teodossiu) creația teatrului muzical pentru copii își îmbogățește repertoriul cu un număr considerabil de opere, majoritatea compozitorilor lirico-dramatici aplecîndu-se și asupra paginilor destinate micilor ascultători.

Evoluția acestui gen nu se realizează însă doar pe planul cantității ci și al valorii încorporate, al calității mesajului, lucrările anilor postbelici fiind mărturii perene ale spiritualității românești, momente de referință ale literaturii muzicale.

Impunerea acestui nou gen al scenei lirice se datorează deci, și însemnatelor prefaceri ce au loc în cadrul limbajului sonor, manierei profunde și seriozității tratării libretului ca și deplinei unități ce ia naștere între exprimarea literară și cea muzicală. În acest sens o contribuție remarcabilă o deține varietatea mijloacelor de expresie — de la frumusețea și caracterul sugestiv al liniilor melodice și plasticitatea limbajului armonic și pînă la imaginea sonoră creată de feluritele combinații timbrale. Soluțiile adoptate de compozitori, modul de

Scanned with OKEN Scanner

utilizare a acestor mijloace și procedee de construcție muzicală apar unice în felul lor, adecvate întrutotul acestei forme artistice, menite a ilustra cît mai veridic tipicul personajelor și intonațiilor, altele decît în operele comice sau operete. Iese în evidență astfel preocuparea ardentă a autorilor de a ilustra cît mai convingător, de a intui cît mai aproape de realitate, universul copilăriei, specificul și atmosfera ei proprie caracteristică.

Referindu-se la un gen sincretic așa cum este opera, este imposibil a minimaliza rolul textului literar, semnificațiile acestuia, deci libretul. De aici se desprinde, de altfel și trăsătura dominantă a lucrărilor de acest fel adresate copiilor, majoritatea fiind construite pornind de la basmele populare. O privire de ansamblu asupra creației teatrului muzical ar veni în sprijinul acestei afirmații chiar dacă ne îndreptăm spre muzica universală sau cea românească.

Poveștile celebre îndrăgite de fiecare la vîrste fragede, rod al imaginației scriitorilor ce și-au călăuzit eforturile creatoare înseninînd frunțile copiilor, populează micul lor univers de viață cu imagini frumoase, e adevărat fantastice dar pînă la urmă cu un pregnant rol formativ.

Creația românească de operă pentru copii abordează atît pagini din literatura universală cît și din cea autohtonă, latura muzicală aflîndu-se în deplină concordanță cu specificul uneia sau alteia subliniind și suplinind uneori caracteristicile libretului. În acest context lucrările ce urmăresc desfășurarea unui basm popular românesc ocupă un loc aparte, specificitatea stilului oglindindu-se și în construcția muzicală, în tratarea materialului sonor. Este demn de remarcat în acest sens melosul folcloric foarte des uzitat în aceste opere, nu întotdeauna sub formă de citat ci și sub forma melodiilor create în același spirit direct legat de structura melodică, ritmul își impune particularitățile sale foarte apropiate de cele întîlnite în practica populară iar armonia se remarcă prin nuanțele sale modale tipice folclorului autentic.

Prezența muzicii populare în paginile lucrărilor din creația cultă nu apare singulară în istoria artei noastre sonore, cu atît mai mult cu cît este pusă în slujba ilustrării unor basme populare. Ceea ce este nou în aceste creații se leagă de apelarea la folclorul copiilor, fie el muzical sau numai literar. Configurațiile melodice specifice și mai ales ritmul caracteristic prin simplitatea sa își găsesc o largă aplicabilitate în operele pentru copii, lucru de altfel cu totul firesc.

Dacă în opera *Capra cu trei iezi* a lui Alexandru Zirra încercările de a integra teme melodice simple, accesibile și în special versuri din practica folclorică a copiilor, sînt destul de timide și lipsite de continuitate în *Punguța cu doi bani* de Nelu Ionescu se poate spune că aproape întregul parcurs muzical se bazează pe elemente provenite din cîntecele celor mici.

Rolul pe care-l deține specificul folcloric al copiilor își confirmă astfel importanța în aceste lucrări mai mult decît oriunde în altă parte, datorită lui impunîndu-se acele trăsături dominante fără de care o astfel de operă nu și-ar motiva existența: accesibilitatea și naturalețea liniei melodice.

Prin aceste lucrări destinate teatrului muzical pentru copii creația componistică românească își aduce contribuția sa la promovarea și reactualizarea valorilor literaturii populare, reușind prin fericita înveșmîntare a textului cu o muzică destinată a-i desluși înțelesul dar și a trăi prin propriile forțe, să dea naștere unei forme artistice deosebite ce-și dovedește pe zi ce trece calitatea mesajului.

Scanned with OKEN Scanner

Doina Paron-Floriştean

Scurtă incursiune în istoria construcţiei microstructurale a sistemelor sonore

Creaţia muzicală a tuturor timpurilor a fost strîns legată de fundamentarea ei teoretică, muzicologiei contemporane revenindu-i în continuare misiunea explicitării fenomenului artistic sonor în multitudinea coordonatelor sale, atît în scopul cunoaşterii muzicii în nebănuitele ei adîncimi, cît şi ca bază pentru creaţie, deopotrivă cu înţelegerea complexă a moştenirii artistice ca şi a prezentului muzical. În cercetarea acestei lumi atît de variate a artei sonore trebuie avut în vedere că la baza creaţiei muzicale se află sistemele sonore a căror existenţă poate fi considerată pentru muzică un adevărat sistem molecular, o veritabilă „coloană vertebrală".

Istoria sistemelor sonore este o istorie zbuciumată, plină de căutări, de sedentări prin practica artistică a unor secole uneori, de revoluţii şi, încă, de enigme. Studiul lor rămîne o pasionantă sursă de descoperiri pentru cercetătorii muzicii, un vast domeniu dătător de răspunsuri la căutările febrile ale creatorilor contemporani.[1]

Necesitatea organizării prezentă în orice domeniu de activitate, în fiece particulă a materiei vii ca şi în laboratorul creaţiei umane, ne-a îndreptat studiul asupra cîtorva modalităţi de structurare a sistemelor sonore înspre aspectul

---

[1] În formarea tinerilor muzicieni, compozitori, interpreţi ori teoreticieni, cunoaşterea sistemelor modale ale trecutului şi prezentului este o cale sigură spre atingerea dezideratului de a stăpîni cu măiestrie şi inteligenţă instrumentele de lucru ale unui adevărat artist al acestui secol.

Scanned with OKEN Scanner

ordinei logico-matematice a microstructurii de la nivelul scărilor muzicale a căror formă, explicație a construcției ori motivație a alcătuirii lor am urmărit-o în scurta încercare de sistematizare din aceste pagini.

Din multiplele unghiuri sub care pot fi privite diversele sisteme sonore — scări muzicale — ne-am propus deci a porni de la concepția că în adîncul structurii lor, sistemele modale, tonale, atonale, seriale, matematice, scările muzicale de toate genurile, ascund complexe modalități de ordonare a materialului microstructural, determinînd cea mai dificil de depistat în momentul audiției operei muzicale finite, dar totodată cea mai concretă formă de organizare din muzică.[2]

Necesitatea studierii aprofundate a organizării muzicale de la acest nivel se bazează pe o serie de considerente. În primul rînd, despre muzică, pînă astăzi nu se poate vorbi în afara sistemelor sonore, fie că acestea sînt deduse din practică, fie că au fost concepute ca bază preexistentă creației. În același timp, modul în care sunetele, „atomii" muzicii, se leagă între ele, distanțele, atracția, posibilitățile de multiplicare ori divizare intervalică a lor, creează o complexă lume microstructurală, de la care pornește prin selectări, grupări, amplificări, printr-un lung șir de operații ce ar putea intra în domeniul teoriei probabilităților, însăși sintaxa muzicală.[3]

Sistemele sonore cunosc în istoria muzicii două căi principale de alcătuire:

1. S-a pornit de la practică spre teoretizarea acesteia în anumite sisteme stabile.

2. S-au construit pe cale rațională diverse sisteme sonore, folosite apoi ca bază pentru creație.

În prima categorie putem include modurile din muzica populară, sistemele prepentatonice și pentatonice, modurile antice și medievale, ca și sistemul bizantin. Din cea de a doua categorie face parte gama cromatică ca și cea hexatonică, modurile și sistemul muzical folosit de Bartók, modurile cu transpoziție limitată ale lui Messiaen, astăzi sistemele tributare unor construcții bazate pe calcul matematic, și multe altele.[4]

---

[2] G. W. Berger, unul dintre muzicienii contemporani care alături de Anatol Vieru, Ștefan Niculescu, Octavian Nemescu, Vasile Herman și alții, își fundamentează în studii teoretice concepțiile compoziționale, afirmă că: „În ultimă instanță, conceptul modal înseamnă ordine, interraportare armonioasă a unor sunete, organizare creatoare ... Această ordine interioară, structurală, proprie fiecărui mod în parte poate fi și chiar a fost — redusă la expresii matematice... Mod înseamnă deci materie sonoră încadrată într-o anumită ordine, cu scop artistic, ordinea necesară creației ca proces complet în slujba expunerii unui conținut de idei". (W. Berger — *Dimensiuni modale* pag. 8).

[3] Pentru creația muzicală contemporană, cunoașterea tuturor sistemelor sonore apărute de-a lungul timpului este astăzi o necesitate majoră, subliniată în nenumărate studii teoretice apărute în special în ultimii ani. Noile valențe ale modalismului contemporan se alătură în creația actuală îmbinării lor cu structuri specifice concepției tonale, tuturor acestor căutări ale unui drum nou în muzica secolului XX fiindu-le necesară o profundă cunoaștere teoretică a multiplelor probleme legate de structura sistemelor sonore.

[4] Iată cîteva șiruri numerice cu aplicabilitate în construcția sistemelor sonore.

— Șirul lui Fibonacci este un șir adițional în care, cu excepția primelor două cifre, fiecare număr rezultă din suma celor două precedente: 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, etc. El reprezintă cifric rezultatul calculului în funcție de „secțiunea de aur", pentru fiecare două numere alăturate. A fost codificat în secolul al XV-lea de matematicianul italian Fibonacci.

— Șirul numerelor prime este alcătuit din succesiunea de la 0 la infinit a numerelor divizibile doar prin ele însele. 1, 3, 5, 7, 11, 13, 17, 19, 21, etc.

— Pornind de la operațiile matematice, după un oarecare criteriu de ordonare, se pot constitui o infinitate de șiruri numerice:

Scanned with OKEN Scanner

În orice sistem muzical cunoscut pînă acum, se remarcă însă interdependenţa, influenţarea reciprocă dintre practică şi teorie. În special se resimte necesitatea unei corespondenţe dintre sistemele alcătuite prin preexistenţa unei baze teoretice şi practica muzicală. Astfel, atîta timp cît o scară aşa-numită „artificială", nu-şi găseşte corespondent în practica muzicală, nu este puternic ancorată într-o realitate sonoră sau de altă natură (psihologică, filozofică, estetică etc.) ea nu poate supravieţui.

Elementele de bază existente în cîntarea practică, sunetele folosite şi atracţia dintre ele, raporturile muzicale preponderente, sunetele principale şi secundare, treptele de cadenţă au fost extrase din practică şi supuse unor încercări de sistematizare într-o formă stabilă care a devenit sau nu sistem de sine stătător.

O dovadă a coexistenţei celor două posibilităţi de deducere a sistemelor sonore o constituie însăşi sistemul tonal. El s-a născut dintr-un mobil raţional (atracţia cvintei, armonicele naturale etc.) sistematizat, avînd o bază istorică, şi totodată corespundea şi unei realităţi concrete, provenind din structura psiho-fiziologică a popoarelor europene occidentale, avîndu-şi corespondentul într-un tip de moduri (ionian şi eolian) existente în practica muzicală.[5]

* * *

Pentru teoreticienii muzicii (incluzînd aici şi toţi creatorii care au imaginat, cristalizat ori consolidat muzical diverse sisteme sonore) greutatea de a găsi o formă adecvată şi totodată fidelă conţinutului artistic a intervenit atunci cînd un oarecare sistem, supus analizei, se subordona practic unor legi ce scăpau tipului de gîndire al epocii, chiar şi intuiţiei cercetătorului, corespunzînd unor structuri caracterizate prin variaţie şi de aceea dificil de analizat, uneori chiar de sesizat intonaţional.

Pentru modul de gîndire şi receptare european (în special cel al perioadei moderne) problemele cele mai dificile se pare că au fost puse de cîntarea denumită astăzi „netemperată".[6]

Exemplu: $\frac{3 \quad 6 \quad 9 \quad 21 \quad 15}{1\overline{\ }4 \quad 10 \quad 19 \quad 31}$ (un şir adiţional bazat pe multiplul cifrei 3). Transformarea lor în scări muzicale şi chiar sisteme se face pornind de la echivalenţa primului număr al şirului cu un interval muzical.
Exemplu: 1 = semiton; 2 = ton; 3 = terţă mică; 4 = terţă mare; 5 = cvartă perfectă etc. Această modalitate de construire a unor sisteme muzicale are o largă aplicabilitate în muzica contemporană.

[5] Sistemul tonal se desprinde treptat din practica muzicală al secolului al XVI-lea. Deşi teoretic are la bază forma modurilor ionian şi eolian introduse de Glareanus pentru majorul şi minorul natural, el va fi teoretizat pentru prima oară de J. Ph. Rameau, în al său „*Traité de l'harmonie*" (1722) care pune bazele posibilităţilor armonice pe care le oferă, şi fundamentat practic prin creaţia lui J. S. Bach. Istoric, sistemul tonal urmează modurilor medievale pe care le-a substituit mai întîi în practică şi apoi în teorie. Fără a mai lărgi sfera exemplelor, putem concluziona: coexistenţa practicii cu fundamentarea teoretică a libertăţii de creaţie, a inspiraţiei cu necesitatea unei organizări, unei baze de plecare riguros alcătuită, cu principiile şi regulile ei ferme, şi-a spus cuvîntul şi în microatelierul creaţiei muzicale, în structura alfabetului ei: sistemul sonor.

[6] Noţiunea de „netemperat" este folosită aici în accepţiunea sa contemporană de abatere de la înălţimea absolută a sunetelor sistemului sonor bazat pe tonuri şi semitonuri. Iniţial, termenul de „netemperat" în muzică desemnează acele sunete ce iau naştere din rezonanţa fizică naturală a sursei care le produce, reprezentînd deci sunete cu înălţime naturală.

Scanned with OKEN Scanner

Sistemele ce cuprind intervale mai mici decît semitonul, a căror valoare este ades variabilă, avînd diferenţieri greu sesizabile de auzul obişnuit cu cîntarea diatonică, sînt cu toate acestea foarte numeroase, întinse pe o largă arie geografică ca şi adînc în istorie.

Înclinarea naturală a psihologiei umane spre organizare explică necesitatea resimţită şi la nivelul microstructural muzical de a descoperi ori crea scheme logice, bazate pe principii stricte organizatorice.

Cu 500 de ani î.e.n., Pitagora reuşeşte să deducă raţional, prin intermediul matematicii, ceea ce experienţele fizico-acustice de laborator vor demonstra cu precizie mult mai tîrziu: rezonanţa naturală, legea armonicelor superioare ale unui sunet dat. Însăşi aceste armonice ale unui sunet fundamental se succed într-o ordine anumită, strictă, ordine despre care George Breazul spunea că „nu este întîmplătoare sau schimbătoare, ci regulată, invariabilă, ca legile naturii. Potrivit acestei ordini, armonicele superioare dovedesc o continuă creştere a înălţimii, care se produce după raporturi aritmetice.[7]

Sistemul muzical teoretizat de Pitagora (gama violoniştilor), Zarlino (scara acusticienilor, sau sistemul natural armonic) ori sistemul Mercator-Holder (gama solfegistică) cuprind cu toate în alcătuirea lor raporturi variabile de înălţime între intervale simbolizate şi denumite cenţi, savarţi, come, etc.[8]

Pornind de la calcule matematice, respectînd cu stricteţe diferenţele de înălţime dintre sunetele componente, rezultatele din legile naturale concrete ale domeniului fizico-acusticii, toate aceste sisteme cuprind o varietate de diferenţieri între înălţimile reale ale sunetelor ce intră în alcătuirea lor, diferenţe care deşi matematic pot fi cunoscute, nu sînt însă susţinute şi de cîntarea practică. În acelaşi timp, sistemele sonore temperate, care utilizează înălţimi artificiale, convenţionale, ce rezultă din divizări matematice ale spaţiului sonor, au permis dezvoltarea creaţiei muzicale culte, folosirea tehnicilor polifonice şi armonice, a modulaţiilor, enarmoniei etc. — aşa cum le cunoaştem din teoria şi practica muzicală — deşi sunetele acestor sisteme nu mai corespund în totalitate intonaţiei naturale, legilor acusticii.[9]

Tendinţa de a stabili un echilibru între realitatea artistică a sunetului

---

[7] Breazul, G. — *Muzica şi standardizarea acustică* din *Pagini din istoria muzicii româneşti*, vol. IV., pag. 276.

[8] Sistemele menţionate pornesc de la bazele acustice ale sunetelor, *diferenţele* dintre treptele constitutive ale lor fiind măsurate în cenţi, savarţi, come etc.

De exemplu, sistemul lui Zarlino pune în lucrarea sa „Institutione harmonica" bazele fizice ale gamei majore, deduse din natura producerii sunetului fundamental şi al armonicelor sale.

[9] Mărimea intervalelor aflată prin raportul considerat pentru sunetele alăturate în fiecare din sistemele netemperate este în oarecare măsură variabilă. Nepotrivirile vin de la faptul că în obţinerea teoretică a treptelor unei scări se pleacă fie de la octavă, fie de la cvinta perfectă, fie de la cvartă şi terţă. Astfel, în funcţie de sistem, intervalele sînt considerate ca fiind:

Terţă mare	= 9/8	Semiton natural	= 16/15
Terţă mică	= 10/9	Semiton pytagoreic (lymnia)	= 256/243
Coma sintonică	= 81/80	Apotom (semiton cromatic azi)	= 2187/2048
		Coma pytagoreică	= 531441/524288

Bineînţeles, asemenea diferenţe infinitezimale de înălţimi între intervale nu au existat sub această formă şi în practică. Considerăm acest fapt ca unul din principalele motive teoretice ce a condus spre constituirea sistemului temperat.
(a se vedea G. Breazul — op. cit. pag. 289—290)

Scanned with OKEN Scanner

natural şi existenţa lui în practica muzicală s-a concretizat în construirea diverselor sisteme sonoie cunoscute de istoria muzicii.

Cîntarea netemperată, proprie multor popoare în general extra europene, a stat la baza alcătuirii acelor sisteme muzicale ce cuprind sunete a căror succesiune dă naştere unor raporturi mai mici decît semitonul din sistemul tonal, de cele mai multe ori insesizabile pentru urechea europeană.[10]

Pentru lucrarea de faţă prezintă un interes deosebit organizarea acestor sisteme complexe, organizare ce urmează criterii stricte ce vin să ordoneze cantitatea, momentul apariţiei şi calitatea microintervalelor cuprinse. Este de remarcat şi faptul că în formarea majorităţii sistemelor teoretice bazate pe microtonie,[11] presupunem pornirea de la practică, urmîndu-i teoretizările, însăşi acest procedeu folosit pentru o creaţie preponderent supusă varierii în chiar baza ei — materialul sonor — denotînd aspiraţia umană spre ordonare, spre definirea logică a proporţiilor propriei sale creaţii.

* * *

Sistemele muzicale — scările —, ce cuprind microintervalele, sînt cu deosebire cele extraeuropene, orientale, scări despre care cunoaştem încă foarte puţine lucruri: (sistemele muzicale arabe, persane, chineze, turceşti etc.)[12]

---

[10] Mult timp s-a considerat că muzica populară european ă a fost preponderent diatonică bazele cromatismului se află însă tot în sistemele muzicale populare. Este însă evident faptul că deşi netemperată, cîntarea europeană preferă relaţii mai stabile între sunete, ca şi intervale relativ mai mari decît cîntarea orientală, auzul european nefiind obişnuit cu diferenţele prea mici în raportul a două sunete, diferenţe care, în mod normal nu sînt sesizate decît după valoarea unui semiton, cel mult o comă, din cîntarea temperată.

[11] Am denumit „microtonie" acele raporturi sonore ce diferă de raporturile obişnuite ale sistemelor diatonice şi cromatice din sistemul temperat, folosind intervale a căror cantitate se poate calcula prin unităţi mai mici decît semitonul.

[12] Despre muzica — şi implicit sistemele muzicale — a popoarelor extraeuropene există din păcate puţine mărturii ori studii muzicologice. Bibliografia dată de către Dicţionarul *Fasquelle* este o dovadă în plus a lipsei documentaţiilor privind muzica indiană, arabă, chinezească, sud-americană, fără a mai vorbi de cea a popoarelor din Africa, Australia ori insulare. Cunoaştem cu toate acestea că:

1. *Muzica indiană* — foloseşte un sistem muzical din şapte sunete, la baza căruia stă împărţirea scării în sferturi de ton, existînd două feluri de ton: Mare (din 4 subdiviziuni) şi mic (din trei subdiviziuni) totalul acestora pentru scara octaviantă fiind 22. Această structură: 4, 3, 2, 4, 4, 3, 2 — este identificată de Anton Pann cu scara bizantină a anului VIII.

2. *Muzica arabă* — are ca sistem gama octaviantă alcătuită din 24 de secţiuni, cu structura 4, 3, 3, 4, 4, 3, 3.

3. *Muzica persană* — (arabo-persană) împarte octava în 17 treimi de ton, ce alcătuiesc intervalul mare (echivalent cu tonul din sistemul european) = $3 \times 1/3$ şi cel mic (echivalent cu semitonul din acelaşi sistem) = $1 \times 1/3$; scara devine structurată: 3, 3, 1, 3, 3, 1, 3 (Iuşceanu V.-Giuleanu V. — „*Teoria muzicii*", vol. 1, pag. 46).

Dintre sistemele contemporane bazate pe microtonii menţionăm pe cel al lui Alois Haba, alcătuit din 1/3, 1/4, 1/6 şi 1/8 de ton şi cel al lui Fokker însumînd 31 de secţiuni, alcătuite din 1/5 de ton. Toate aceste cifre am încercat să le prezentăm — cu scop teoretizant, didactic — prin referire la gama sistemului tonal, alcătuită din 53 de come, cu T=9 come, StD=4 come iar StC=5 come. (Breazul, G. — op. cit. pag. 275—307).

Sistemul sonor turcesc, dedus printre alţi cercetători de D. Cantemir din scara muzicală a tanburei este alcătuit din 16 tonuri perfecte şi 16 semitonuri imperfecte. Tonurile perfecte alcătuiesc, în succesiunea lor, sistemul armonicelor naturale superioare ale unui sunet. Sunetele denumite „tonuri imperfecte" sînt „muabile" şi schimbătoare, pentru că înălţimea lor diferă dacă sînt în urcare sau coborîre. Fără a face precizări în ceea ce priveşte mărimea microtonurilor, D. Cantemir arată că acestea variază între 1/8 şi 1/3 de ton perfect, în funcţie de contextul în care se află (sînt variabile, instabile). G. Breazul — *Pagini din istoria muzicii româneşti*, pag. 275—306.

Scanned with OKEN Scanner

Din aceeași categorie fac însă parte și unele moduri populare românești în interiorul cărora George Enescu deosebea sferturile de ton, ca și întregul sistem muzical bizantin.[13]

Pentru a demonstra modalitățile stricte de organizare a microintervalelor dintr-un sistem netemperat, ne-am oprit asupra aspectului pe care ni-l oferă studiul muzicii bizantine, și aceasta datorită importanței deosebite pe care a avut-o cîntarea bizantină pentru cultura muzicală românească.[14]

Putem sintetiza cunoștințele actuale asupra scărilor bizantine[15] citînd definiția dată acestora de către muzicologul Gheorghe Ciobanu, pentru care „Ehul" sau „glasul" bizantin implică „scara muzicală, genul căreia aparține aceasta, sistemul de cadențe și, mai mult decît oricare dintre acestea, formulele melodice.[16]

Trebuie menționat de la bun început faptul că, prin influența muzicii tonale occidentale s-a remarcat în ultimul secol o tendință spre omogenizarea relativă a micro-intervalelor existente inițial în cîntarea bizantină.[17] În realitate însă, nu numai practica, ci și fundamentarea ei teoretică în lucrări de specialitate, inclusiv tot ceea ce rezultă de aici (moduri, genuri, ftorale, în genere expresia grafică) demonstrează existența unei multitudini de microintervale în muzica bizantină.[18]

Apariția unor diverse raporturi intervalice în cadrul ehurilor bizantine nu este fortuită — cum ar putea să pară la o primă privire — studiul și analiza documentelor muzicale descoperind existența unor legi ce organizează, dau pe-

---

[13] Modurile populare românești, așa cum apar sistematizate în teoria muzicii au sunetele — și implicit intervalele — corespondente celor din sistemul tonal. Cu toate acestea, ascultînd cîntecul autentic al țăranilor români, putem deosebi inflexiuni microtonale, care însă pînă acum, în afara unor preocupări ale lui B. Bartók, nu au constituit subiectul unor studii privind calitatea lor intervalică, mărimea și consecvența apariției lor.

[14] Timp de cîteva secole, cultura muzicală românească a fost reprezentată prin muzica bizantină, oficiată de către cultul ortodox. Muzicologul Gheorghe Ciobanu susține că muzica din biserica românească a fost de origine bizantină din secolul IV, și continuă să fie și astăzi. (Gh. Ciobanu — *Studii de muzicologie și bizantinologie* pag. 324). În același timp, studiile actuale din muzicologia românească accentuează asupra interinfluențelor dintre muzica populară și cea bizantină, iar lucrările unor compozitori ca Paul Constantinescu sau Mihail Jora atestă pătrunderea stilului și caracteristicilor cîntărilor bizantine în creația cultă românească.

[15] Menționăm dintre lucrările muzicologilor români privind muzica bizantină pe cele ale lui I. D. Petrescu, George Breazul, Grigore Panțîru, Gheorghe Ciobanu, și alții.

[16] Ciobanu Gheorghe — Studiul *Muzica bizantină*, op. cit. pag. 418.

[17] Acest fapt este demonstrat și de referirile teoretice și chiar polemicile deschise din această perspectivă de muzicieni români la începutul secolului nostru. Astfel Gavriil Musicescu face o întîmpinare către Sinod pentru adoptarea semiografiei apusene și învățarea muzicii psaltice, Nicolae Severeanu introduce într-o lucrare datînd din 1900 limbajul linear occidental în muzica psalitică, pe aceeași linie mergînd și Oprea Dumitrescu. În 1951 este tipărită la București *Gramatica muzicii psaltice* de Gr. Costea, I. Croitoru și N. Lungu în notație paralelă lineară și psaltică. Această lucrare este urmare a concluziilor comisiei instituite de Patriarhie în vederea alcătuirii unui „manual mic de cîntări bisericești uniformizate". Printre altele, comisia consideră că „sferturile de ton constituie un balast inutil și dăunător", înlăturînd rolul lor teoretic în explicarea structurală a diferitelor scări ca „neavenit"; se arată totodată că problema intonației poate fi rezolvată prin intervale de ton și semiton și prin legea atracției sunetelor, adoptînd și structura tetracordurilor. (A se vedea „Prefața" semnată de Titus Moisescu pentru lucrarea *Macarie Ieromonahul — Opere I-Theoreticonul*, pag. 27).

[18] Atît multitudinea microintervalelor, cît și structurile ehurilor neoactaviante, și bazate pe sisteme complexe de formare, vin să înlăture ca nefundamentate încercările de modernizare a muzicii bizantine, de simplificare și o mai largă accesibilitate a muzicii psaltice, dar pornite dintr-o insuficientă cunoaștere a teoriei și practicii bizantine.

Scanned with OKEN Scanner

riodicitate, creînd o serie de tipuri melodice, simetrice între ele (fiind supuse repetabilităţii în marea lor majoritate) atît scărilor cît şi, implicit, cîntării bizantine.

După sinopticul dat de Macarie în „Teoreticonul" său, ca şi după cel aflat în lucrarea lui Grigore Panţîru „Notaţia şi ehurile bizantine", în scările bizantine întîlnim 3 feluri de bază şi o multitudine de alte microintervale derivate.

Faptul că o scară bizantină — octaviantă pentru teoretizare — este împărţită de Cutavas (după Euclid) în 36 de secţiuni, aceeaşi octavă este considerată, după o decizie a Sinodului din anul 1881, ca avînd 72 de secţiuni (dublînd nr. secţiunilor sistemului lui Euclid), Anton Pann o socoteşte ca sumă a 22 de microintervale iar Reforma hrisantică şi după ea, la noi în ţară, Macarie, apoi Gr. Panţîru şi Gh. Ciobanu o consideră ca fiind alcătuită din 68 de secţiuni, ar părea că impune ideea unei neconcordanţe, dezorganizări, ori cel puţin mai mari libertăţi a organizării materialului sonor al scărilor bizantine.[19]

Şi totuşi, în limitele acestor variate forme de teoretizare, acestor încercări de sintetizare într-un tip de scară a practicii muzicale, proporţiile dintre treptele celor 8 ehuri bizantine, cît şi cele ale modurilor cromatice şi enarmonice se menţin, rămîn echivalente.

A. Pann	Ton mare =4
(octava = 22 secţiuni)	Ton mic =3
	Ton mai mic =2
Macarie	
(octava =68 secţiuni)	Ton mare = 12
	Ton mic = 9
	Ton mai mic = 7

Proporţia: $\frac{12}{4} = \frac{9}{3} \approx \frac{7}{2}$ (constantă valoarea intervalelor)

Această realitate din teorie este o primă dovadă a faptului că în alcătuirea ehurilor folosite de practica bizantină, microintervalele se repetă după o anumită regulă, există deci legităţi ce stabilesc valoarea raporturilor de înălţime dintre acestea (cu valori de la 3 la 21 de secţiuni pentru un ton în accepţiunea teoriei bizantine).

Pentru întărirea acestei idei, vom urmări modul de succedare al tonurilor, invariabil în toate teoriile, după următoarea structură dată:

... 12, 9, 7, 12, 9, 7, 12 // 12, 9, 7, 12, 9, 7, 12, etc. = în scara diatonică de 68 de secţiuni.

Studiind structura interioară a fiecărui eh, precum şi modul de succedare a celor trei valori principale de ton se poate observa că aceasta este determi-

---

[19] Intervalul din muzica bizantină pe care l-am denumit convenţional „ton" indiferent de cantitatea lui este în principal de trei feluri: Ton „mare", „mic" şi „mai mic". După scara de 68 de secţiuni, sistemul pe care ne vom baza şi noi în prezenta analiză, tonurile acestea au mărimea de 7,9 şi 12 secţiuni. În afară de aceste intervale mai apar în genurile cromatice şi microtonuri de 3, 13, 16, 18 şi 21 secţiuni (după o variantă dată de Macarie Ftoralei Nisabur, şi 25 de secţiuni).
Ceea ce trebuie reţinut din scurta prezentare a microstructurii scărilor bizantine este organizarea formală, strictă, dată de teorie acestei multitudini a intervalicii din cîntarea bizantină.

Scanned with OKEN Scanner

nantă, (decurgînd totodată practic) pentru modul de formare al ehului, constituind în acest fel sisteme de construcţie distincte.

Iată structura glasurilor diatonice în funcţie de finală:

Forme diatonice:

Glas I	=9, 7, 12, 12, 9, 7, 12	— tetracorduri disjuncte
Glas IV	=12, 9, 7, 12, 9, 7, 12 etc.	— tetracorduri disjuncte
Glas V	=9, 7, 12, 9, 7, 12	— tetracorduri conjuncte
Glas VIII	=12, 9, 7, 12, 12, 9, 7 şi	— tetracorduri disjuncte
	=12, 9, 7, 12, 9, 7, 12, 9, 7 etc.	— trifonie

Acest tablou al structurii ehurilor, ca de altfel şi practica muzicală, demonstrează — pe lîngă faptul că ehurile nu sînt scări octaviante — că sistemul folosit în formarea fiecărui eh determină în practică numărul treptelor constitutive, ambitusul, avînd probabil şi o influenţă asupra treptelor de cadenţare.[20]

Totodată, chiar şi în lipsa dovezilor şi formulărilor teoretice, analiza structurii ehurilor demonstrează formarea acestora fie prin tetracorduri (unite prin ton sau juxtapunere) fie pe principiul repetabilităţii (simetriei de translaţie) a unei unităţi structurale, ce poate fi o difonie, trifonie sau tetrafonie, trohos, (forma roată).

Glas II cromatic	9, 12, 7, 12, 9, 12, 7, 12	= difonie
Glas VI cromatic	7, 18, 3, 12 7, 18, 3, 12	= „trohos" (roată)
Glas VII enarmonic	12, 13, 3, 12, 13, 3, 12 etc.	= trifonie

Există chiar şi glasuri din structura cărora se poate desprinde o simetrie de oglindă.[21]

---

[20] În muzica şi teoria post-chrisantică, treptele de cadenţare nu coincid decît în cazuri izolate, care nu permit generalizări. Este însă cert că drept „noua sistimă" s-au schimbat sunetele de cadenţă şi totodată s-a renunţat la unele dintre principiile de construcţie a scărilor pe care le-am menţionat. Acest fapt este demonstrat de analiza comparativă a documentelor muzicale din perioadele pre- şi post- chrisantică, fiind menţionat în acelaşi timp şi în lucrări teoretice. (A se vedea *Macarie Ieromonarhul* — *Op. cit.*, — Planşa nr. 2.).

[21] Suma tuturor microtonurilor dintr-o scară octaviantă sau neoctaviantă poate da atît simetrie de translaţie cît şi de oglindă. Aceste simetrii nu constituie însă principiul de la care s-a pornit în alcătuirea scărilor bizantine. Punctul de plecare al acestei teorii este practica muzicală, esenţialmente netemperată. Este de asemeni de presupus, chiar evident, faptul că diferenţele de la 1 la 68 de secţiuni ce pot fi cuprinse într-o octavă nu puteau fi percepute de urechea obişnuită cu cîntarea temperată, şi nici nu corespund în mod absolut cu intonaţia reală din practică. Sensul sistematizării scărilor bizantine într-o atît de bogată şi cuprinzătoare teorie nu este deci numai suprinderea aspectului practic, ci şi o organizare pornită din faţetele complexe ale modalităţilor de formare al scărilor, treptelor de cadenţare, importanţei variate a sunetelor în scară, etc. Din aceste privinţe şi urmînd nevoii de organizare se desprind şi aspectele de simetrie pe care le-am prezentat.

Scanned with OKEN Scanner

Glas V 13, 3, 12, S,O | 12, 3, 13, (12)

(forma enarmonică) și în glasurile III și VII enarmonice

În acest mod, găsim o explicație, de fapt o regulă care determină periodicitatea unor grupuri de tonuri și simetria așezării lor în cadrul ehului, regulă ce poate fi aplicată și glasurilor enarmonice și cromatice, ce-și modifică mărimea tonurilor prin compensație.[22]

Sintetizarea unei practici muzicale deosebit de bogate într-un sistem teoretic la fel de bogat, variat și aparent de liber, care se subordonează cu toate acestea unor reguli logice de ordonare a materialului sonor dă naștere în teoria muzicii bizantine unor tipuri structurale stricte, creatoare de simetrii complexe în lumea de esență asimetrică a muzicii bizantine, dovedindu-și viabilitatea sistemului în însăși consecvența și forma pe care o iau în practica muzicală bizantină a aproape două milenii.

* * *

Indiferent de concepțiile teoretice asupra raporturilor de înălțime dintre sunetele naturale, sistemele sonore au fost constituite după legi stricte de formare, în interiorul cărora putem depista diverse aspecte ale simetriei.

Modurile antice și cele medievale au pornit de la posibilitățile de îmbinare a tetracordurilor în scări teoretizate ca octaviante.

Legea după care anticii au deosebit modurile autentice față de plagale — derivatele lor — era cea a echivalenței structurii interne a tetracordurilor. Din compunerea celor 4 moduri autentice prin îmbinarea a două tetracorduri de același fel, unite prin ton sau semiton, rezultă o simetrie de translație, prin transpunerea tetracordului de bază la interval de cvintă.

Cele 4 tetracorduri de bază ale modurilor antice sînt:

do_2 re_2 mi_1 fa re_2 mi_1 fa_2 sol mi_1 fa_2 sol_2 la fa_2 sol_2 la_2 si

S,O

Între modurile antice reprezentate teoretic ca scări octaviante, deosebim simetrii de oglindă, ce ajută la alcătuirea unui sistem organizat, bine definit și, în final, bine închegat.

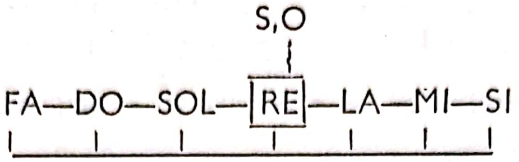
re mi fa sol | la si do re

2 1 2 2 2 1 2

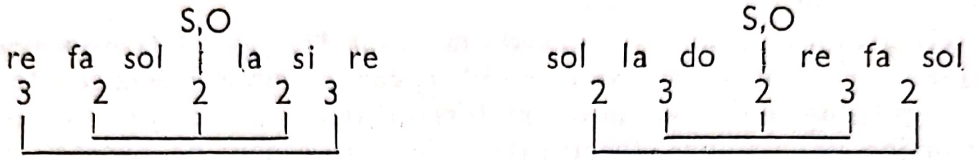
[22] În modurile enarmonice și cromatice, ca și în scările nisabor, Hisar, muștar și agem (creată prin ftorale) sunetele urcate iau o cantitate echivalentă cu cantitatea extrasă sunetului precedent (coborît), suma tuturor microintervalelor fiind constant de 68 pentru o scară octaviantă. Astfel și aceste scări pot fi încadrate aceluiași sistem de formare ca și al ehurilor diatonice, avînd însă unele dintre treptele constitutive alterate (a se vedea Grigore Panțiru notația și ehurile bizantine tablou comparativ al scărilor — pag. 2—74).

Scanned with OKEN Scanner

Dintre moduri:

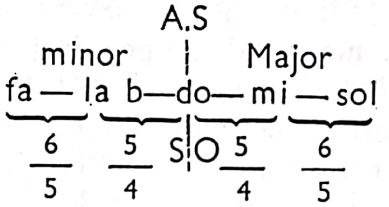


O simetrie de oglindă de acelaşi gen putem deosebi şi în scările pentatonice anhemitonice.



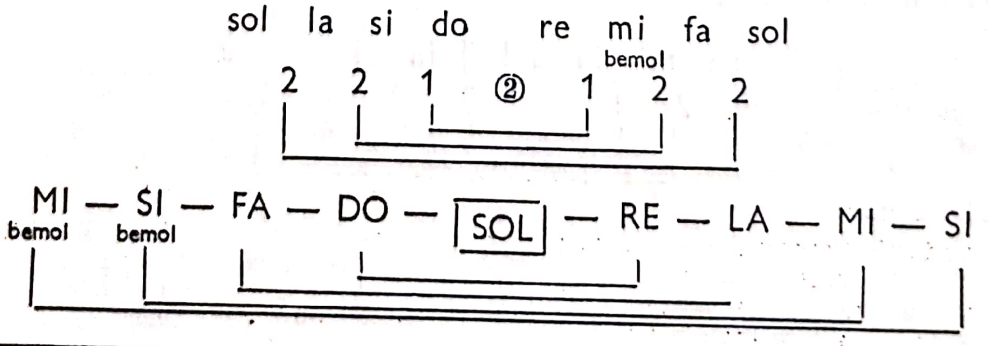
Sistemul tonal, care aduce instituirea a două tipuri de bază pentru structurarea întregii sale construcţii — majorul şi minorul — poate fi considerat ca fiind supus unei perpetue simetrii de translaţie transpoziţionale, cu păstrarea structurii interne pe toate cele 12 sunete ale scării octaviante.

Dintre concepţiile privitoare la dualismul major — minor, prezentăm teoria bazată pe deducerea acordurilor major — minor — şi implicit scările la baza cărora se află — din oglindirea în jurul unei axe — sunet a intervalelor cu structură reflectată.[23]



Sistemul tonal este posibil de a fi supus prin analiză multor alte modele de proporţionare simetrică şi asimetrică, aşa cum s-a întîmplat cu structura acordurilor în stare directă ori răsturnări, ce corespunde intervalic şirului lui Fibonacci.

Sistemul acustic — ce cuprinde moduri mixte, construite tot din ton şi semiton dar care conţin şi elemente cromatice — poate fi şi el supus aceleiaşi structurări pe principiul oglindirii, avînd în vedere că materialul sonor rămîne acelaşi pentru toate formele lui, aşa cum se întîmpla şi cu modurile antice şi medievale.



[23] Breazul George — articolul *Muzica şi standardizarea acustică op. cit.* pag. 288.

Scanned with OKEN Scanner

Această structură definită prin păstrarea materialului sonor de bază și transformarea structurii intervalice interioare în funcție de finală înlătură construcția tipică pentru sistemul tonal bazată pe simetria de translație.

Din „gama acustică", ale cărei sunete sînt mai aproape de rezonanța naturală, și care are structura:

do re mi fa sol la si do
diez bemol

se poate de asemeni deduce o structură simetrică în jurul modului construit pe *re*:

2 2 1 ② 1 2 2

A,S

SI — DO — SOL — RE — LA — MI — FA
bemol

Însăși sistemul diatonic se bazează pe principiul acustic, care dă o ordine succesivă, alternativă și inegală a intervalelor, îmbinînd înălțimea naturală a sunetelor cu nevoia de organizare a acestora pe un criteriu rațional.

Scara cromatică are la bază ideea de împărțire a octavei (primul interval dedus din rezonanța naturală) în intervale consecvent egale. Astfel s-au dedus prin cele 12 sunete, 12 intervale — semitonuri temperate — între care raportul de înălțime este identic. Înlăturînd orice inegalitate în raportul dintre sunete, dodecafonismul serial nega — prin chiar sistemul sonor adoptat — relațiile calitative, atracția, polarizarea sunetului în jurul unui centru de maximă importanță. Anatol Vieru consideră în această privință că în serialismul dodecafonic „maximum de organizare ducea la monotonie și monocromie... Insatisfacția interioară a dodecafonismului serial venea chiar din echiprobabilitatea sunetelor".[24]

Acest fapt este probabil una din cauzele pentru care compozitorii secolului XX s-au îndreptat spre construirea unor sisteme sonore, de factură modală, în care sunetele oferite de gama cromatică sînt folosite selectiv în cadrul unor „moduri de sinteză". Raportul dintre sistemul dodecafonic și sistemele modale este prezentat de compozitorul Anatol Vieru astfel: „Modalismul și dodecafonul serial porneau amîndouă de la totalul cromatic; modalismul e domeniul combinațiilor, pe cînd dodecafonismul acela al permutărilor. (Orice combinație de elemente din totalul cromatic este un mod; pe de altă parte, dodecafonismul ne oferă mereu alte permutări ale aceluiași total cromatic). Modalismul este «*hors temps*», (cum arată Xenakis) pe cînd dodecafonismul implică succesiunea".[25]

Combinațiile posibile de moduri alcătuite prin compunerea, articularea și selectarea celor 12 sunete, incluse octavei, este deosebit de mare.[26] La acestea se adaugă modurile non-octaviante și cele cu mai puțin sau mai mult de 8 sunete.

Compozitorii și teoreticienii secolului XX au ales din multitudinea de posibilități doar cîteva, concretizîndu-le în sisteme proprii muzicale, deducînd pe diverse principii moduri simetrice sau asimetrice.

---

[24] Vieru Anatol — *Cartea modurilor* pag. 5.
[25] Vieru Anatol — *op. cit.* pag. 6.
[26] Vieru Anatol — calculează numărul modurilor din cadrul mulțimilor de referință cu 12 elemente (totalul cromatic) ca fiind de $2^{12}=4096$ (idem. Ibidem. pag. 35).

Scanned with OKEN Scanner

Debussy este poate unul dintre primii creatori din ultimul secol care a înțeles lipsa de modulitate pe care o oferă la începutul secolului XX cromatismul excesiv și „jocul" muzical cu toate cele 12 sunete. Sistemul său hexatonal folosit ca scară melodică adeseori în compoziție este tratat prin îmbogățiri, creînd o largă arie de posibilități coloristice construite în jurul a șase sunete ce se succed la intervale egale (ton).

Béla Bartók deduce modurile sale predilecte printre care cele cu structură simetrică de translație 1/2, 1/3 și 1/5 din sistemul axelor cadranului tonal dar și prin alte tehnici, cum ar fi scordatura tetracordală:

din modul dorian (scară descendentă)

do	si b	la	sol	fa diez	mi	re diez	do diez	do becar
2	1	2	1	2	1	2	1	

din modul ionian (scară ascendentă)

do	re	mi	fa	fa diez	sol diez	la diez	si	do
2	2	1	1	2	2	1	1	

Skriabin, din reflectarea orizontală a sistemului său armonic ajunge la modul ton—semiton ori la moduri cu structura ton-semiton-semiton (identic modului III cu transpoziție limitată al lui Messiaen).

Simțind lipsa unei surse de organizare în atonalismul folosit de noua școală vieneză, Schönberg caută o modalitate nouă de codificare a relațiilor dintre sunete, care să determine organizarea materialului sonor lipsit acum de relații tonale, și ajunge la tehnica serială. Forma extremă acestei organizări o constituie serialismul dodecafonic care supune limbajul muzical unor reguli stricte în special în cadrul parametrului succesiunii sunetelor.

În ceea ce privește limbajul lui Webern, cel mai moderat dintre compozitorii noii școli vieneze seriale, el va ocoli întrebuințarea unei serii dodecafonice complete, accentuînd existența simetriilor în cadrul tronsoanelor modale de cîte 3, 4, 5, și 6 sunete, înlăturînd astfel determinismul total și deschizînd calea spre posibilități de aplicare a unor variate operații, acelea aparținînd teoriei mulțimilor, unor moduli cu structură serială.[27]

Deși Olivier Messiaen prezintă întregul său limbaj muzical ca fiind inspirat din „păsări, Pelleas et Mélisande, cîmpia, ritmica indiană, munții din Dauphiné, tot ce e vitraliu și curcubeu",[28] cele șapte moduri cu transpoziție limitată ieșite din aspirația compozitorului spre ceea ce denumește el „farmecul imposibilităților" sînt construite pornind de la simetria de translație, tronsoanele simetrice fiind unite prin conjuncție.[29]

---

[27] În legătură cu modalitățile de deducere strictă a liniei melodice pornindu-se de la serialismul dodecafonic (tehnică la care Schönberg ajunge după zece ani de căutări) Anatol Vieru remarcă: „serialismul dodecafonic a intrat destul de repede în criză... maximum de organizare duce la monotonie și monocromie". Tot Anatol Vieru consideră că Messiaen a urmat unui Webern și Berg existînd seriile la toți parametrii muzicali prin căutarea unei ordini de preferință în succesiunea diferitelor transpoziții. (idem. ibidem. pag. 5—6).

[28] Messiaen, Olivier — *Technique de mon langage musical* pag. 4.

[29] Muzician prin excelență modal, Messiaen pune, se pare, alături de Skriabin și Xenakis, bazele noului modalism al secolului XX, dar fără ca ideile sale să fundamenteze o nouă școală, proprie, astfel încît creația sa rămîne unică, de neconfundat, profilîndu-se într-un fel solitară, dar tot atît de importantă deschizătoare a noii viziuni muzicale în contextul creației acestui secol.

Scanned with OKEN Scanner

O modalitate specifică de căutare a ineditului în muzică bazată pe un sistem sonor aparent paradoxal construit pe o serie de calcule aparţinînd matematicii superioare o fundamentează Iannis Xenakis, în sistemul său muzical denumit „stockastic" operînd simetria spaţială.

Şcoala muzicală românească de compoziţie, aflată astăzi la nivelul mondial al cercetărilor contemporane, aduce la rîndul ei înnoiri în ceea ce priveşte configurarea unui modalism specific. Îmbinînd moştenirea muzicală a secolelor trecute cu filonul folcloric şi tradiţia enesciană, compozitorii de astăzi caută forme noi, proprii, de organizare a materialului sonor, care se sedimentează treptat în adevărate concepte compoziţionale inedite. Modurile bazate pe numere prime ale lui Anatol Vieru, cele deduse din seria lui Fibonacci de către W. Berger, structurile complexe sonore pe care le întîlnim în creaţiile unor compozitori ca Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan, Tiberiu Olah, Vasile Herman şi alţii caută permanent o îmbinare între simetrie şi asimetrie, între organizarea microstructurii sistemului sonor pe principii logice deduse printr-o profundă cercetare, şi propulsarea lor în spaţiul sonor al creaţiei într-o formă inedită de o cît mai realizată factură estetică, o formă proprie inspiraţiei şi talentului uman.

* * *

În scurta incursiune în istoria construcţiei microstructurale a sistemelor sonore pe care ne-am propus-o pentru studiul de faţă am încercat o trecere în revistă a unor diverse modalităţi de organizare a materialului sonor în sisteme, definitorii pentru un anume timp istoric, spaţiu, ori domeniu filozofic ce-şi are originea în concepţiile şi structura psiho-fiziologică a diverselor colectivităţi umane.

Folosirea elementelor microstructurale ale limbajului muzical, riguros organizate, ca pilon de bază pentru construcţia lucrărilor din acest domeniu este o trăsătură prezentă în toate epocile istorice de a căror muzică avem cunoştinţă, fie apărînd involuntar prin înclinaţia umană spre organizare, fie constituindu-se pe baza unor principii ferme de alcătuire.

Secolul al XX-lea aduce în mod evident o mai mare înclinare spre organizarea conştientă a limbajului morfologic muzical ca şi a sintaxei muzicale, un interes din ce în ce mai profund către rigurozitatea construcţiilor microstructurale.

Calea cercetării în acest domeniu este larg deschisă, muzica actuală neconfigurîndu-se încă într-o formă unică, proprie de reflectare, varietatea mijloacelor folosite în scopurile creaţiei muzicale fiind la ora actuală trăsătura ei dominantă.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

1. BERGER, Wilhelm Georg. *Dimensiuni modale*, Buc., Edit. Muz. 1979 (pag. 8—43).

2. BRĂILOIU, Constantin, *Opere*, Vol. I., Buc. Edit. Muz. 1967, (pag. 283—453).

3. BREAZUL, George. *„Pagini din istoria muzicii românești"*, vol. IV., Buc. Edit. Muz., 1977 (pag. 275—306).

4. BRÎNDUȘ, Nicolae. *Interferențe*, Edit. Muzic., Buc., 1984 (pag. 75—160 și 182—189).

5. CIOBANU, Gheorghe. *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. I., Buc. Edit. Muz., 1974 (pag. 418—439 și 329—402) și vol. 2. (apg. 131—169).

6. CHAILLEY, Jaques. *40.000 ani de muzică*, Edit. Muz. — Buc. 1967 (pag. 120—167).

7. CHAILLEY, Jaques. *„L'Imbroglio des modes"*, Paris, Alphonse Leduc, 1969.

8. DIACONU, Adrian. *Teoria superioară a muzicii*, Curs litografiat, Cons. G. Enescu, Iași, 1979 (pag. 33—120).

9. *Dictionnaire de la musique (Les hommes et leurs oeuvres). Publié sous la direction de Marc Honneger* — Paris — Edit. Bordas, 1970.

10. EISIKOVICI, Max. *Introducere în polifonia vocală a sec. XX*, Edit. Muz., Buc. 1967 (pag. 307—368).

11. *Encyclopédie de la musique*, Paris, Edit. Fasquelle, vol. 1., 1958, vol. 2. 1959, vol. 3., 1961.

12. FIRCA, Gheorghe. *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, Buc. Edit. Muz. 1966.

13. FIRCA, Gheorghe. *Ordinea formal-geometrică a sistemului modal diatonic*, în revista *Muzica* — Buc. nr. 8/1977.

Scanned with OKEN Scanner

Antigona Rădulescu

Ştefan Niculescu — muzicologul

În peisajul muzicii contemporane româneşti, figura lui Ştefan Niculescu se detaşează prin forţa personalităţii sale în dublă ipostază: de creator şi de muzicolog, sintetizînd în ambele direcţii datele unei şcoli naţionale extrem de valoroase. Direcţiile multiple în care se manifestă spiritul său adaugă noi trepte de cunoaştere în domeniul compoziţiei şi în cel al cercetării cu aură ştiinţifică, deschizînd şi impulsionînd probleme de specialitate. După cum scria Anatol Vieru în eseul său *Un profil luminos*[1], „Acumulările lui Ştefan Niculescu nu au caracter doar personal şi de şcoală, ele sînt parte importantă din acumulările noii muzici româneşti, au prin aceasta o necesitate şi o importanţă care nu trebuie să scape nimănui". În acest sens, creaţia lui Ştefan Niculescu de aproape trei decenii este reprezentativă atît pentru particularităţile de stil şi gîndire artistică proprii unui singur artist, cît şi pentru o direcţie clar conturată a muzicii româneşti contemporane. Ea a topit, în mod creator şi succesiv, tendinţe diverse, resimţite şi în plan mondial, de la neoclasicism, la serialism integral (*Trio de coarde, Simfonia I, Invenţiuni pentru clarinet şi pian*) sau avînturi avangardiste, cu tentă de „experienţe ştiinţifice" care „au putut deştepta asociaţii cu lumea chimiei, fizicii, geologiei"[2] (*Heteromorfie, Formanţi, Triplum, Jocul tastelor*). Pentru a întregi imaginea multiplelor aspecte ale creaţiei *com-*

[1] Vieru Anatol — *Un profil luminos* în rev. *Ramuri* nr. 7, iulie 1981, p. 13.
[2] Ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

pozitorului Ştefan Niculescu trebuie amintită atenţia deosebită pentru lumea modală, în acest din urmă caz compozitorul definindu-şi o tehnică şi un „fel de a simţi" cu totul inedite. Reactualizată, heterofonia a ieşit, în lucrări ca *Formaţi*, *Aforisme de Heraclit*, *Fragment pentru solişti, percuţie şi 12 voci*, *Simfonia a II-a*, din conul de umbră al trecutelor culturi arhaice, prefăcîndu-se într-o nouă „haină", într-o categorie sintactică emancipată, alături de monodie, omofonie şi polifonie — consfinţite de practicile muzicale trecute.

Recunoaşterea şi pe plan internaţional a remarcabilei creaţii a compozitorului se deduce din numeroasele prezenţe peste hotare ale lucrărilor sale pe care şi le doreşte „o fereastră către Real, o realitate incendiară..."[3]: *Aforisme de Heraclit* — lucrare creată pentru ediţia din 1969 a Bienalei de la Zagreb; spectacolul *Cartea cu Apolodor* cu muzica de scenă de Ştefan Niculescu — a primit în 1962 Diploma Ministerului Culturii şi Artei din Polonia, cu ocazia unui festival internaţional al teatrelor de păpuşi; *Unisonos I* — compus la solicitarea editurii B. Schott's Söhne din Mainz, cu prilejul aniversării bicentenarului existenţei sale şi interpretată în 1970 de Orchestra simfonică din Mainz, dirijor Helmut Wessel-Thernhorn; *Ison I* — lucrare destinată festivalului „Întîlniri internaţionale de artă contemporană" din La Rochelle şi interpretată de Ansamblul european de muzică contemporană, dirijor Michel Tabachnik; *Echos* pentru vioară solo prezentat în primă audiţie la Radiodifuziunea elveţiană, etc.

Încercarea noastră de a surprinde aspectele cele mai semnificative ale operei muzicologice a lui Ştefan Niculescu nu apare drept o investiţie neaşteptată. Compozitorul Ştefan Niculescu este dublat de muzicolog cu aceeaşi intensitate a dăruirii şi cu aceeaşi valoroasă, de neînlocuit, contribuţie. Volumul mare de articole, cu subiecte din cele mai diverse „sectoare" muzicale (publicate în numeroase ziare şi reviste: *România literară*, *Contemporanul*, revista *Muzica*, revista *Arta*, revista *Studii de muzicologie*, revista *Studii de istoria artei*, etc.), conferinţele, precum şi activitatea pedagogică formează o imagine, surprinsă deocamdată dintr-un unghi cantitativ, a multitudinii preocupărilor muzicianului Ştefan Niculescu. Compozitor, muzicolog, critic, profesor — reprezintă faţetele personalităţii sale, convergenţă a unor dispoziţii complexe, ale unor înclinaţii bazate pe o cunoaştere riguros ştiinţifică şi îndreptate către un scop precis: surprinderea fenomenului muzical dintr-o perspectivă completă, a semnificaţiilor adînci, de cele mai multe ori ascunse, ale artei sunetelor — mergînd pînă la implicaţiile filosofice ale actului artistic.

Bipolaritatea travaliului — într-un sens îndeletnicirea compozitorului, în celălalt sens nevoia de a analiza, de a teoretiza — conduce la o superioară viziune, tinzînd spre totalitate, indispensabilă muzicianului de astăzi care, întorcîndu-se în trecut sau judecînd contemporaneitatea, oferă puncte de sprijin valorice. De altfel, explicaţia cea mai clară o dă Ştefan Niculescu în *Prefaţa* la cartea sa *Reflecţii despre muzică*: preocupările profilează „strînsa împletire dintre activităţile de creaţie şi de cercetare, conlucrare impusă aproape pretutindeni cu necesitate generaţiei noastre.

În special exegeza muzicii în faţa tinerilor muzicieni — autorul predă din 1964 un curs de analiză muzicală şi altul de compoziţie la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti, iar de la înfiinţare (1973) conduce cursurile de compoziţie din cadrul „Vacanţelor muzicale" de la Piatra Neamţ — a dus

[3] Articol cit., p. 1.

Scanned with OKEN Scanner

la definirea mai riguroasă a unor idei, tehnici de compoziţie, metode de investigaţie etc."

Apropierea analitică de operele de artă îşi ia drept obiectiv observarea „articulaţiilor" intime ale acestora, a modului de organizare interioară legată de semnificaţiile polivalente ale muzicii. Alteori, investigaţii (de felul celor rezervate sintaxei muzicale) sînt „mai degrabă «generativiste» decît «taxinomice», pornesc nu atît de la analiză, cît de la rezolvarea unor probleme ivite în munca de creaţie, şi operează, astfel, generalizări teoretice ale unor cazuri practice particulare, de-abia ulterior verificate (sau verificabile) analitic pe cît mai multe lucrări sau chiar culturi muzicale".[4] Iată cum, procesele la nivelul gîndirii componistice pot determina şi impulsiona explicaţiile verbalizate, menite să particularizeze sau, dimpotrivă, să generalizeze anumite invariante de construcţie.

Ştefan Niculescu apelează la cercetarea muzicologică pentru că în fapt cele două posturi, de compozitor şi teoretician, nu se suprapun pînă la identitate ci, sprijinindu-se reciproc, conduc la un tip distinct de sinteză. Răspunzînd întrebărilor unui interviu, Ştefan Niculescu preciza aportul analizei textelor muzicale: ea „Descoperă legile după care e compusă o lucrare, legi proprii autorului ei. În al doilea rînd, te descoperi pe tine frecventînd un anume autor", şi într-un alt dialog: „E normal ca un muzician să fie multilateral pregătit, chiar dacă se manifestă doar într-unul din domeniile muzicii. De pildă, un muzicolog sau un critic, deci un teoretician, trebuie să se fi informat şi practic... De asemenea, practicianul compozitor trebuie să posede un instrument şi bagajul de cunoştinţe necesare investigaţiei teoretice... Teoria nu se mai poate rupe decît artificial de practica şi în dauna muzicii, ceea ce nu înseamnă desigur anularea specializării."

Cum era şi firesc, o primă problemă, abordată de multe ori de-a lungul anilor, este cea legată de limbajul muzical în general şi o anume estetică circumscrisă fenomenului artistic muzical. În această direcţie sînt implicate, pentru o riguroasă cuprindere, şi considerentele de ordin istoric, surprinzînd evoluţia gîndirii şi tehnicii componistice, operînd în acelaşi timp paralelisme între tradiţie şi arta modernă.

Astfel, Ştefan Niculescu demonstrează că limbajul muzical, asemeni celui natural, îşi organizează elementele, structurile — temporale, spaţiale şi formale — ca elementele unui vocabular puse în mişcare de anumite legi de concatenare a lor, deci de o sintaxă specifică, proprie diferitelor epoci creatoare. Balansul între schimbări sau permanenţe, la nivelul unor curente sau stiluri, este explicat de pildă, în studiul *Între individual şi general*[6], ca o constantă pulsaţie între individual şi general, ca un reflex de atitudine, de „orientări... a le spiritului, universal prezente la om sau lucruri" (surprinse de Constantin Noica în *Spiritul românesc în cumpătul vremii*, *Şase maladii ale spiritului contemporan*). Continuînd ideea filosofului Noica, Ştefan Niculescu identifică „nedeslușita generalitate" a muzicii „cu ideea de ordine, prezentă în toate culturile umanităţii. De unde posibilitatea de a urmări transformările evidenţiate de Constantin Noica în muzica ultimelor două secole"[7]. În acest sens, epocile de maximă stabilitate, de menţinere şi consolidare a normelor cucerite ar atinge generalul

---

[4] Ştefan Niculescu — *Reflecţii despre muzică.*
[5] Op. cit., p.
[6] Ştefan Niculescu — *Între individual şi general* în rev. *Arta* nr. 11, 1983.
[7] Art. citat (v. nota 6).

Scanned with OKEN Scanner

(adică unanima recunoaștere și practicare a unui sistem) — de pildă sistemul tonal la sfîrșitul secolului al XVIII-lea — pentru ca etapele istoriei muzicii de „dilatare", de „spargere" sau negare a sistemelor devenite rigide convenții (în cazul expus: dinamica lărgirii universului tonal) să se ivească din individual pentru a tinde, în final, tot către general: „*Anterior actului propriu-zis de compunere a muzicii*, exista în colectivitate o *preordonare sau preorganizare extrem de complexă a materialului sonor*, ceva similar unui vocabular, unei morfologii și unei sintaxe, deci unei gramatici sau unei limbi comune compozitorilor și auditorilor acelei epoci. Această ordine generală, numită obișnuit univers sau sistem tonal, ar fi condus la uniformizare, pierdere în anonimat sau anihilare a individualului, dacă nu s-ar fi tins spre polul opus, al diversității, autenticității, unicității creației. Ceea ce însemna, firește, aducerea la lumină a ceva nestabilit și necunoscut față de ce era stabilit și cunoscut. Dar acest nou, ivit în individual, nu punea în discuție vechiul, statornicit în general, pentru că era angajat în descoperirea, lărgirea sau adîncirea, deci explorarea posibilităților generalului sau universului tonal. Iar noul, odată acceptat, devenea la rîndul lui convenție și sporea numărul celor aflate în vigoare."[8]

Din aceste considerente, muzica secolului XX devine o proiecție răsturnată a drumului anterior, parcurgînd sinuoase traiecte: de la un nou tip de organizare, serialismul, la noi modalități de abordare a materialului sonor — stăpînire matematică a hazardului (Xenakis) sau „hazardul incontrolabil" (școala lui Cage), astfel încît, în fața posibilităților nelimitate de abordare și modelare a materialului sonor devine operant criteriul esteticului, motivarea unor semnificații reale. „Instabilitatea relativă a limbajului artistic", diversitatea stilurilor sau a „codurilor de producere", explicate „în primul rînd prin explozia de informații și modificarea rapidă de viziune ce caracterizează, în epoca noastră, aproape toate domeniile de activitate, inclusiv arta"[9], implică o receptare a lor adecvată de către un public deschis oricăror manifestări originale. „Trebuie... să avem curajul să privim în față acest fenomen: totul, absolut totul se clasicizează într-un număr redus de ani. Ceea ce nu înseamnă că avem mereu de a face cu experiențe ratate: dimpotrivă, atunci cînd creațiile sînt autentice — și sînt numeroase cazuri de acest fel în vremea noastră — ele se integrează marelui muzeu artistic al umanității. ... Se cere, prin urmare, de la toate generațiile de astăzi, tineri sau vîrstnici, capacitatea nu numai de a se adapta schimbărilor neîncetate, ci și de a le crea în mod autentic".[10]

Sintetizînd,[11] Ștefan Niculescu conturează răspunsurile posibile ale compozitorului contemporan în patru tipuri limită de atitudini semnificative:

fuga înainte — cu pericolul pierderii în individual

fuga înapoi — „o transformare a codului vechi după mentalitatea prezentului"

căutarea unei ordini individuale — încercare „de a crea *totul, de la sintaxe și forme*"

căutarea unei ordini arhetipale — „rezultatul cercetării tot mai adîncite

---

[8] Ibidem.

[9] Niculescu Ștefan — *Creație și originalitate* în *Reflecții despre muzică*, Editura muzicală, București 1980, p. 332.

[10] Ibidem.

[11] Niculescu Ștefan — *Între individual și particular* în rev. *Arta* nr. 11, 1983.

Scanned with OKEN Scanner

a tradiţiilor diferite de tradiţia cultă europeană", perspectivă care deschide porţile unei arte accentuat universale.

Acest fapt este conturat cu claritate şi într-un recent interviu: „Se poate spune că imaginaţia compozitorului acestui moment istoric şi din orice parte a lumii manifestă nevoia sprijinirii pe date cît mai generale, pe arhetipuri existente în tradiţii mai vechi sau mai noi, arhaice sau culte, proprii sau străine. Iar din confruntarea fără prejudecăţi sau tabu-uri ale imaginaţiei cu aceste realităţi universale ia naştere o muzică mai puţin spectaculoasă prin inedit, dar nu atît de efemeră, cînd noutatea, fără acoperire, s-a consumat. Sînt probabil, primele semne ale unei noi culturi mondiale, la care, evident, şi compoziţia românească are un cuvînt de spus, prin soluţiile inconfundabile date acestor probleme".[12]

Investigaţiile compozitorului şi muzicologului Ştefan Niculescu nu se opresc aici, viziunea fenomenului muzical considerat în evoluţie fiind completată de o teorie a muzicii decelînd aspecte determinante pentru caracterul „special" al limbajului muzical. Se remarcă în acest sens[13] cîteva direcţii de studiu — elemente „conturate în procesul de compunere a muzicii din ultimii ani"[14]:

— *Structuri spaţiale*
— *Structuri temporale*
— *Forma în muzică*

Structurile spaţiale ar fi „un fel de rezervoare de sunete, organizate de compozitor sau existente prin tradiţie anterior procesului propriu-zis de compunere a muzicii". Modurile sînt un exemplu de structuri spaţiale, discretizări operate în mulţimea continuă de frecvenţe prin care materia sonoră poate fi supusă travaliului artistic. Faptul că tradiţia cultă europeană sau culturile extraeuropene au folosit un număr limitat de moduri se explică în mare parte prin încărcătura lor de semnificaţii — ethos-ul la vechii greci — care, din „umbră", selecţionează şi impune anumite organizări modale. Totodată, „Modalul, cu numeroasele lui aspecte tradiţionale şi moderne, este un univers deschis, capabil să solicite în continuare imaginaţia compozitorilor."[15]

Studiul obiectelor sonore (structurile spaţiale) este completat de cercetarea structurilor temporale, structuri „obţinute prin plasarea în timp a obiectelor sonore"[16] şi integrate în generica denumire de sintaxă. Ştefan Niculescu relevă în cadrul acestei sintaxe două relaţii temporale esenţiale: succesivitatea şi simultaneitatea care determină patru „structuri fundamentale sau categorii sintactice": monodia, omofonia, polifonia şi eterofonia de la care se pot obţine „o infinitate de soluţii intermediare"[17], precum şi combinaţii între structurile fundamentale.

Se cuvine să atragem atenţia asupra contribuţiei hotărîtoare a muzicologului Ştefan Niculescu în definirea şi teoretizarea eterofoniei, categorie sintactică cu veche tradiţie în culturile arhaice şi redescoperită de muzica contemporană. Totodată, eterofonia, alături de ea monodia, omofonia şi polifonia sînt analizate şi dintr-un alt unghi, acela al „posibilităţilor conştiinţei noastre auditive de a percepe evenimentele sonore" încadrate în trei posibile categorii: rarefierea, detaliul, aglomerarea. „În zona rarefierii, evenimentele sînt atît de distanţate sau dilatate încît nu le mai putem încorpora în aceeaşi cursivitate. În zona detaliului, sesizăm mai mult sau mai puţin clar amănuntele configu-

---

12—16 Niculescu Ştefan — *Interferenţe posibile*, şi rev. *Arta*, 1980, nr. 9—10.
17—19 Vezi *supra*.

Scanned with OKEN Scanner

raţiilor sonore şi în orice caz recunoaştem categoriile sintactice. În sfîrşit, în zona aglomerării, evenimentele sînt atît de numeroase încît nu le mai auzim distinct, ci global, integrate unui tot, unei fiinţe sonore noi, colective, care anulează trăsăturile individualităţilor subsumate. Între aceste trei cazuri limită există o infinitate de poziţii intermediare, care leagă rarefierea de detaliu şi detaliul de aglomerare."[18]

Nu lipsesc nici referirile la forma în muzică considerată a fi rezultatul sudurii între o structură spaţială şi una temporală. Astfel, forma se află în strînsă dependenţă de natura obiectelor sonore şi a proiectării lor în timp, neputîndu-se constitui decît în coordonate proprii caracteristicilor sale. „Formele sînt... dependente atît de sintaxe... cît şi de obiecte... Dimpotrivă, sintaxele... sînt relativ independente de obiecte... şi de forme."[19]

Probleme în care muzicologia nu şi-a spus ultimul cuvînt, culoare în muzică, ritm, ambiguităţile create în analiza şi înţelegerea textului muzical fac obiectul unor pătrunzătoare demonstraţii teoretice cu apel la surse literare, plastice, filosofice, ştiinţifice. Ştefan Niculescu consideră de neînlocuit folosirea datelor lingvisticii moderne sau semiologiei în cercetarea muzicologică; legătura muzică—matematică, datorită preocupărilor şi studiilor (compozitorul este şi absolvent al Institutului de construcţii din Bucureşti), capătă noi semnificaţii: contribuţiile în procesul compoziţional — organizarea superioară a materialului sonor, uşurarea activităţii compozitorului în rezolvarea unor probleme de creaţie, posibilitatea concentrării asupra elementelor principale (conţinutul emoţional, forţa mijloacelor de expresie)— sînt privite obiectiv, sesizîndu-se şi limitele inerente, statutul real al matematicii, stimulativ şi nu rigid. „Matematica, asemenea oricărui alt mijloc tehnic în artă, nu trebuie să încorseteze, să paralizeze, ci, dimpotrivă, trebuie să stimuleze, să elibereze imaginaţia şi sensibilitatea artistului."[20]

Într-un studiu privind conceptele de „conţinut" şi „formă" în muzică, Ştefan Niculescu pune în discuţie opera de artă ca rezultat al unui travaliu deosebit, menit să apropie pînă la armonie desăvîrşită ideea materializată în formă de materialul ales (teorie de sorginte hegeliană). Aşa cum scria Tudor Vianu în *Estetica* sa, relaţia dintre material şi idee este şi pentru Ştefan Niculescu esenţială în desăvîrşirea creaţiei artistice. „Adecvarea unui material dat la o idee sau a unei idei date la un material conduce astfel, în lucrările izbutite, la structurarea naturală, şi nu artificială a materiei în formă, de parcă ideea sau forma s-ar fi aflat ascunse din capul locului în acea materie."[21] De altfel, Ştefan Niculescu atrage atenţia asupra legăturii de fond între conţinut şi formă: „Nu există deci un conţinut muzical aşa-zicînd «în sine», independent sau separat de o anumită formă sau care să se exprime în forme diferite. Tot astfel, nu există o formă «în sine» ruptă de un anume conţinut sau în care să se manifeste conţinuturi distincte. Ca orice realitate organică, opera muzicală, capodopera, este individuală şi, prin urmare, unică atît sub aspectul conţinutului, cît şi al formei".[22] Există în acelaşi timp o netă distincţie între schema formei şi formele-unicat, dinamic prezente în fiecare operă de artă. Schema formei, concept de maximă generalitate, „rămîne un instrument de recunoaştere glo-

---

[20] Niculescu Ştefan — *Compozitorii au cuvîntul* în *Reflecţii despre muzică*, p. 345.

[21]—[22] Niculescu Ştefan — *Reflecţii asupra conceptelor de „conţinut" şi „formă" în muzică* — în *Reflecţii despre muzică*, p. 294.

Scanned with OKEN Scanner

bală a formelor, precum şi un punct de plecare în elaborarea unei anumite forme. Dimpotrivă, forma este punctul de sosire, şi nu de plecare în travaliul compozitorului."[23] În ciuda sîmburelui intraductibil pe care orice operă de artă (şi cele muzicale) îl încifrează în pliurile cele mai adînci ale fiinţei sale, muzicianul, cercetătorul are menirea să aducă la suprafaţă sensurile şi configuraţiile ce pot fi traductibile. „Muzica vorbeşte în noi fără să recurgă la cuvinte. Mai mult, dacă *tot* ce spune muzica în noi s-ar putea reproduce în cuvinte n-am mai avea nevoie de muzică"[24]; „muzicianul pătrunde forma muzicii fără să-i traducă în cuvinte conţinutul, tocmai pentru că îl experimentează direct în practica artei. Teoretic însă forma şi conţinutul se cer riguros descrise într-un limbaj conceptualizat, ce tinde astăzi către formalizare. O semiologie şi o semantică muzicală încep astfel să se contureze în cercetarea formei şi conţinutului muzicii."[25] Fiecare creaţie pulsează prin forma şi conţinutul său irepetabile, aducînd în conştiinţa colectivităţii în mijlocul căreia se naşte „un popas de frumuseţe într-o lume urîtă sau indiferentă"[26]. În acest fel explică Ştefan Niculescu statutul artei în existenţa umană, necesitatea şi viabilitatea fiecărui act creator. „O compoziţie semnificativă introduce astfel în real o realitate nouă, propria sa realitate, necunoscută pînă la receptarea ei şi în pofida eventualei recunoaşteri a surselor de la care pleacă. Iar această nouă realitate — act de creaţie — se vădeşte indispensabilă realului: pe de o parte îşi are sursa în (este determinată de) real, iar pe de altă parte, ca individualitate sau creaţie unică, sporeşte, transformă şi, prin urmare, determină la rîndul ei realul."[27]

Folosul analizelor privind esenţa, „miezul" elementelor care definesc şi determină fiinţa limbajului muzical nu se opreşte doar la adîncirea unor problematici strict teoretice, ci dimpotrivă, se prelungeşte în practica componistică, în oferirea unor posibile „subiecte" ignorate încă. Oferim cîteva exemple: tot aşa cum omofonia sau polifonia au determinat cristalizarea unor forme specifice, „specializate", respectiv sonata, rondo-ul sau lied-ul ca forme omofone, şi motetul, ricercarul, fuga ca forme polifone, tot astfel eterofonia şi-ar putea crea arhitectura proprie — forme eterofone — care să o exprime în modul cel mai potrivit; sau „Posibilităţile pe care le oferă folclorul nu au fost... epuizate de arta muzicală cultă. Aprofundarea melodiilor grupate în sistemul ritmic giusto-silabic, dezvoltarea şi accentuarea spiritului liber parlando, realizarea unor noi sinteze în care să participe şi sistemul ritmic aksak sînt numai unele din căile posibile."[28] Astfel, eşafodajul teoretic al muzicologului are înfăţişarea unui sistem deschis pe de-o parte către alte trimiteri în planul ideilor, pe de altă parte spre însuşi „laboratorul" activ al creaţiei muzicale.

Contribuţie esenţială în perimetrul muzicologiei româneşti, literatura consacrată constant creaţiei lui George Enescu impune un *stil* analitic de neconfundat al muzicologului Ştefan Niculescu, o modalitate particulară de a face

---

[23] Art. cit. (v. pag. 9, notele 2—3).

[24] Niculescu Ştefan — *Literatură şi muzică* în Reflecţii despre muzică, p. 350.

[25] Art. cit. (v. nota *1*).

[26] Vianu Tudor — *Estetica*.

[27] Art. cit. (v. notele *1* şi *3*).

[28] Niculescu Ştefan — *Importanţa ritmului în structura melodiei şi în stabilirea unei tipologii a creaţiei muzicale româneşti* — în *Reflecţii despre muzică*, p. 254.

Scanned with OKEN Scanner

subtile transmutări de la realitatea concretă a limbajului enescian la sensul, conținutul ideatic, la imaginea simbolisticii enesciene.

Pe rînd sînt abordate, într-o manieră structuralistă, lucrări importante ale compozitorului român, cum ar fi *Sonata a III-a pentru pian*, *Cvartetul nr. 2 op. 30 pentru pian și coarde*, *Simfonia de cameră*, *Octetul de coarde*, *Cvartetul de coarde op. 22 nr. 2*, *Suita „Sătească"*, muncă continuată și generalizată la întreaga operă enesciană în *Monografia George Enescu a Academiei*. Apropierea de partitură are ceva din exactitatea și minuția bijutierului care, șlefuind o piatră prețioasă, dezvăluie strălucirea virtuală a obiectului prețios. Fiecare detaliu al formei, al melodiei sau ritmului, al armoniei, polifoniei sau timbrului organizează un edificiu construit cu metodele obiective ale unei științe muzicologice și nu ale unor intuiții impresioniste și deci cu un grad mare de subiectivitate. Scopul detaliatelor „disecții" este în fapt trecerea de la sondarea microcosmosului operei de artă la considerații privind estetica creației enesciene, locul ei în muzica secolului XX, importanța covîrșitoare pentru formarea școlii românești de compoziție. Ștefan Niculescu este cel care atrage atenția asupra sintezei înfăptuite de George Enescu între două culturi distincte (Orient-Occident), sinteză vitală și unică șansă de racordare a valorilor naționale la marea cultură universală. Înfăptuind o vastă cuprindere a două mari tradiții — simfonismul european și moștenirea națională (populară și cultă) — „George Enescu, cel mai mare compozitor român, a reușit primul să fixeze în geografia muzicii culte europene coordonatele locului în care ne aflăm, a contribuit cel dintîi la afirmarea compoziției românești în întreaga lume muzicală. A vorbi despre universalitatea artei lui George Enescu înseamnă, de aceea, a stabili în creația sa relația atît de complexă dintre național și universal."[29]

Aplecîndu-se asupra operelor enesciene, Ștefan Niculescu a descoperit și a comentat pe larg „procedeele noi de exprimare", „limbajul muzical nou" al compozitorului român care au permis „confluența unor culturi pînă atunci independente, cu aspecte nu numai diferite, dar și opuse — de unde și tensiunea lor —, problemă dintre cele mai dificile, a cărei rezolvare a însemnat atît universalizarea culturii muzicale românești, cît și conturarea unui chip nou al artei universale, a unei noi posibilități general umane de comunicare, regăsire, cunoaștere".[30] Cu alte cuvinte, efortul a fost cu atît mai mare cu cît mijlocea apropierea a două tipuri distincte de simțire, spiritul folcloric, oralitatea și neștăvilita fantezie populară părînd, pînă în secolul XX, de nealăturat constructivismului mai puțin maleabil al tradiției culte. În acest sens, Ștefan Niculescu notează: „Ritmul rubato, polifonia nonimitativă, densitatea fluctuantă a numărului de voci contrapunctice, eterofonia, fuziunea intimă în tehnica de lucru a improvizației libere și a construcției riguroase reprezintă contribuții ale lui Enescu, a căror semnificație universală nu poate scăpa cercetătorului operei sale."[31]

Prin forța argumentelor fundamentate pe o cunoaștere în amănunt a operelor enesciene, pledoaria pentru valoarea de unicat a personalității lui George Enescu devine axiomatic și punct de referință în muzicologia românească modernă.

---

[29] Niculescu Ștefan — *Universalitatea lui George Enescu* în *Reflecții despre muzică*, p. 166.

[30] Niculescu Ștefan — *George Enescu și limbajul muzical din secolul XX* — în *Reflecții despre muzică*, p. 173.

[31] Niculescu Ștefan — *George Enescu și limbajul muzical din secolul XX* — în *Reflecții despre muzică*, p. 173.

Scanned with OKEN Scanner

Revenim aici asupra importanței pe care o dezvăluie reunirea majorității acestor studii în volumul *Reflecții despre muzică* deoarece, prin succesiunea articolelor publicate anterior în diferite reviste de specialitate, ni se oferă plenar sistemul de gîndire al teoreticianului. Privind comparativ analizele enesciene reunite de volum, precum și alte scrieri, avem evidența unei unități de reactivitate față de documentul muzical și a responsabilității față de semnificațiile concluziilor. Iată de ce *Reflecții despre muzică* constituie, în forma dorită de autor, o lucrare autonomă, de referință muzicologică, din care cititorul poate desprinde și drumuri posibile ale unor investigații proprii pe acest tărîm. Astfel, un alt compozitor căruia Ștefan Niculescu îi consacră un amplu studiu[32] este Mihail Jora și creația sa de miniaturi vocale. Analiza cîtorva dintre liedurile reprezentative se împletește cu viziunea de ansamblu asupra caracteristicilor generale ale creației sale de cîntec și cu raportarea acesteia la epocă, subliniindu-se „soluțiile inedite pe care le dă liedului românesc, influența pe care a exercitat-o asupra generațiilor următoare de compozitori români.[33]"

În rîndul lucrărilor-portret se înscriu și studiile referitoare la creația unor compozitori ca Webern, Xenakis, Boulez, Varèse, Ligeti sau Cage, scrierile cumulînd impresii și considerente personale, teoretizarea unor orientări muzicale principale ale secolului XX (serialismul integral — Boulez; muzica stochastică — Xenakis, studiu privind viața și opera lui Webern etc.)

Alături de muzicolog, criticul Ștefan Niculescu, la fel de precis în observații, surprinde și explică de pildă „miracolul" interpretărilor de înaltă ținută artistică ale corului „Madrigal" dirijat de Marin Constantin sau „magica baghetă" a dirijorului Sergiu Celibidache la pupitrul Orchestrei Filarmonicii „George Enescu". Recenzia unei cărți — de pildă *Simfoniile lui Beethoven în lectura lui Igor Markevitch*[34] sau considerațiile pe marginea unor festivaluri sau cursuri internaționale de muzică[35] reprezintă de mult prilejuri de a ne confrunta cu actualitatea mondială, facilitînd un schimb fertil de informații.

Personalitate a culturii românești, deschis oricăror demersuri în componistica sau muzicologia de astăzi, Ștefan Niculescu impresionează prin investigațiile sale precise, atingînd probleme de multe ori controversate, printr-un stil de analiză particular, prin capacitatea deosebită de a aduna un volum imens de informații și de a le supune unei sintetice viziuni asupra muzicii și a elementelor ce o definesc.

Muzician în sensul reunirii celor două ipostaze, de gînditor și creator, Ștefan Niculescu reprezintă, într-un alt sens, tipul omului de cultură modern, multilateral, tinzînd spre o globală cuprindere și integrare a muzicii — în termeni wagnerieni „cea mai înaltă și cea mai eliberatoare dintre arte" — în totalitatea manifestărilor spiritului uman.

---

[32] Niculescu Ștefan — *Creația de cîntece a lui Mihail Jora* în *Reflecții despre muzică*, p. 186.

[33] Ibidem.

[34] Niculescu Ștefan — *Simfoniile lui Beethoven în lectura lui Igor Markevitch* — în rev. *Muzica*, octombrie 1983, p. 37.

[35] Dogaru Anton — *În dialog cu Ștefan Niculescu* — în *România literară*, 12 ian. 1984. Interviu *Pe marginea cursurilor de vară de la Darmstadt* în rev. *Muzica*, noiembrie 1966.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

DOGARU, Anton. *În dialog cu Ştefan Niculescu* în *România literară* 12 ian. 1984.

NICULESCU, Ştefan. *Reflecţii despre muzică*, Editura muzicală, Bucureşti 1980.

NICULESCU, Ştefan. *Analiza fenomenologică a tipurilor fundamentale de fenomene sonore şi eterofonia* în *Studii de muzicologie* vol. VIII, Bucureşti, Editura muzicală, 1972.

NICULESCU, Ştefan. *Simfoniile lui Beethoven în lectura lui IgorMarkevitch* în rev. *Muzica*, 1983, oct. p. 37.

NICULESCU, Ştefan. *Interferenţe posibile* în rev. *Arta*, 1980, nr. 9—10.

NICULESCU, Ştefan. *Între individual şi particular* în rev. *Arta*, 1983 nr. 11.

NICULESCU, Ştefan. *Pe marginea cursurilor de vară de la Darmstadt* în rev. *Muzica*, 1966, nov.

VIERU, Anatol. *Un profil luminos* în rev. *Ramuri*, 1981, nr. 7, p. 13.

Scanned with OKEN Scanner

Georgeta-Aneta Băcioiu

Pascal Bentoiu – o călătorie în universul capodoperelor enesciene

... „un act de dragoste" (pag. 557), așa își denumește Pascal Bentoiu migala și strădania cu care a cercetat opera marelui compozitor George Enescu, sintetizîndu-și apoi concluziile și făcîndu-le cunoscute publicului larg în paginile cărții *Capodopere enesciene*, tipărite la Editura Muzicală — București 1984.

Închinîndu-și lucrarea „celor care au intrat în viață și în cunoaștere după jumătatea veacului nostru" (pag. 6) — și deci nu au avut șansa de a auzi minunatul sunet al violonistului Enescu — Pascal Bentoiu propune cititorilor o călătorie în universul muzical enescian, frecventînd însă numai acele lucrări care trec drept capodopere. Criteriul de selecție? ... „să prezinte suficiente calități spre a se impune și exista în viața muzicală, nefiind luat în considerare nici un alt criteriu, decît propria lor substanță". (pag. 5). Alegerea capodoperelor a fost realizată — după cum mărturisește autorul — cu prioritate pe cale intuitivă, în urma unor nenumărate audiții căci „înțelegerea unei opere enesciene se poate produce începînd de la a douăzecea audiție în sus. Pentru că memoria noastră nu are și nu poate avea calitatea memoriei autorului !" (pag. 479).

Semnatarul cărții *Capodopere enesciene*, pornind de la ideea că Enescu este un compozitor încă necunoscut și neînțeles de public, consideră că popularizarea lucrărilor nereprezentative (lucrări de școală, ocazionale sau nefinisate) este inadecvată. Acesta a fost motivul care l-a determinat să se oprească la un număr

Scanned with OKEN Scanner

relativ restrîns de lucrări — douăzeci și șase de capodopere — fiecăreia dintre ele rezervîndu-i cîte un capitol finalmente închegat, ce motivează înscrierea respectivei lucrări în rîndul capodoperelor.

Ordinea în care sînt prezentate cititorului lucrările enesciene alese nu este cea cu care ne-am obișnuit —, cea a apariției editoriale sau a datei de definitivare a compoziției — Pascal Bentoiu preferînd „ordinea presupusă a coagulării concepției și uneori timpul elaborării decisive" (pag. 6). Titlurile capitolelor sînt date de titlurile capodoperelor comentate în următoarea succesiune:

I. Sonata pentru pian și vioară, op. 6 — „Mărturisește atingerea pentru prima dată în istoria muzicii românești culte de factură europeană, a zonei absolutului artistic." (pag. 7)

II. Octetul de coarde, op. 7 — „o lucrare monumentală, extrem de densă, cu o durată de aproape trei sferturi de oră, perfect originală și de mare unitate." (pag. 19)

III. Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră, op. 8 — „fără a fi perfectă artisticește, se situează într-un fel printre lucrările cele mai îndrăznețe ale compozitorului, printre acele lucrări care l-au propulsat vizibil spre realizarea deplină a virtuților sale." (pag. 41)

IV. Rapsodiile române, op. 11 — „considerate explicit sau tacit, un fel de emblemă națională și au fost luate — mai ales de către străini — drept un semn adecvat al spiritualității caracteristic românești." (pag. 51).

V. Suita 1-a pentru orchestră, op. 9 — „o partitură cu totul neobișnuită (...) o capodoperă într-un fel scălîmbă dar prin multe aspecte uluitoare." (pag. 63)

VI. Suita op. 10 pentru pian — „singura reprezentantă a unui impresionism-clasicizant." (pag. 93)

VII. Simfonia 1, op. 13 „însăși perfecțiunea ei împiedică foarte multă lume să-și dea seama de originalitatea ei profundă." (pag. 93)

VIII. Dixtuorul op. 14 „o lucrare a cărei originalitate moștenită definește cu cea mai mare precizie aspecte ale geniului enescian (...) (fiind) o extraordinară întrepătrundere între conceptul cameral, bazat pe soliști, și cel orchestral întemeiat pe mixaje timbrale" (pag. 113—114)

IX. Cele „Sept Chansons de Clément Marot" op. 15, „o operă originală de o spendidă armonie și — în ciuda nenumăratelor elemente modale — perfect modernă." (pag. 128)

X. Quartetul cu pian, op. 16 „privește cu un ochi spre trecut și cu altul spre viitor, că în el există incontestabil semnele unei anumite rupturi stilistice, dar că cel puțin partea sa centrală *(Andante mesto)* este desăvîrșită, înscriindu-se între paginile de vîrf ale creației enesciene." (pag. 143)

XI. Simfonia a 2-a, op. 17 „încredere în *Idee*, în *Om*, în iubire și în frumos." (pag. 155)

XII. Suita a 2-a pentru orchestră, op. 20 „se înfățișează drept momentul unic al unei puternice necesități interioare exprimate. Necesitate de ordine, simetrie, obiectivare, proporționare" (pag. 179)

XIII. Simfonia a 3-a, op. 21 „este o liturghie a completitudinii omului,

Scanned with OKEN Scanner

o Carte a trecutului, a prezentului și a viitorului său, atît de grea de sensuri și de sens încît nu trebuie să ne mire faptul că nu a fost (încă) înțeleasă." (pag. 198)

XIV. Quartetul în Mi bemol, op. 22 nr. 1" pare a fi ieșit precum Athena din capul lui Zeus, cu platoșe și scut (...avînd) o originalitate și o complexitate a scriiturii de quartet care o situa, probabil, la data respectivă în fruntea investigațiilor pe plan universal în acest domeniu" (pag. 221)

XV. Oedip, op. 23 „constituie prin problemele pe care le suscită, prin însăși complexitatea ei, o provocare la activitate adresată oricărei inteligențe umane." (pag. 299)

XVI. Sonata în fa diez minor pentru pian și orchestră, op. 24 nr. 1 — „o identificare cu instrumentalitatea specifică, (...) paralel cu — pe plan muzical pur — o continuă transformare a ornamentului în substanță. În fond alchimie sonoră." (pag. 319)

XVII. Sonata op. 25 — „în caracter popular românesc", pentru pian și violină unică este ea în opera enesciană și unică în literatura mondială, iar această calitate și-o datorează perimetrului cu totul special al modalităților tehnice și afective înlăuntrul căruia autorul a înțeles s-o desfășoare." (pag. 321)

XVIII. Vox Maris, op. 31 — „punerea în pagină de care beneficiază (...) e ceva unic în muzică, iar prin aceasta autorul a asigurat acestei lucrări a sale dreptul la viață, cu statutul cel mai înalt posibil: capodoperă." (pag. 368)

XIX. Sonata pentru pian în Re major, op. 24 nr. 3 — „încă o partitură-unicat, atît de originală încît mulți trec pe lîngă dînsa ca pe lîngă o banalitate oarecare și atît de plină încît numai zeci de audiții — repet, zeci de audiții — pot duce cît de cît pe ascultător la nivelul bogățiilor ei." (pag. 369)

XX. Sonata pentru pian și violoncel în Do, op. 26 nr. 2 — „e o lucrare temeinică în patru părți, cu o durată de aproximativ 30 de minute solicitînd din plin atît pianul, cît mai ales violoncelul, lucrare greu de realizat la nivelul pe care îl pretinde, dar totodată destul de dificilă de receptat." (pag. 394)

XXI. Suita Sătească, op. 27 — „se vădește a fi nu numai cea mai reprezentativă lucrare pentru ansamblu mare simfonic terminată după *Oedip*, dar și — de fapt — singura noastră desăvîrșită, în categoria ei, pentru zona stilistică post-oedipiană." (pag. 417)

XXII. Impresii din copilărie, op. 28 — „se înscrie ca un moment din cele mai încîntătoare și totodată mai semnificative și originale, deopotrivă datorită extraordinarei memorii afective a autorului care prilejuiește închegarea unor momente cu adevărat unice, cît și tot atît neobișnuitei sale capacități tehnice, care i-a permis nu numai să trateze ambele instrumente la un nivel de virtuozitate maximal și poate încă niciodată atins de cuplul pian-violină, dar și să realizeze o construcție unitară de mare suflu." (pag. 461)

XXIII. Quintetul în la minor, op. 29 — partitură ce „se vădește printre cele mai complexe și mai inspirate totodată, răspunzînd în anii maturității unora din impunătoarele construcții ale tinereții (...) și anticipînd ea însăși viitoarele momente camerale cum ar fi *Quartetul în Sol* și *Simfonia de cameră*." (pag. 463)

XXIV. Quartetul cu pian, op. 30 „este unicul reprezentant al unei direcții cu totul noi — cel puțin în privința tratării formației și a noutății timbrale rezultate." (pag. 499)

Scanned with OKEN Scanner

XXV. Quartetul de coarde în Sol, op. 22 nr. 2 — „un fruct cules la vîrstă înaintată, dar pîrguit pe întinsul unei întregi existenţe." (pag. 526)

XXVI. Simfonia de cameră op. 33 — „o sublimă cantilenă care ar fi parcă duhul unei întregi existenţe umane, a uneia din cele mai pline existenţe umane vreodată petrecute pe nemilosul nostru pămînt". (pag. 545)

După comentarea celor douăzeci şi şase de capodopere prezentate mai sus, Pascal Bentoiu a simţit nevoia redactării unui capitol adiţional — *XXVII. Varia* — în care şi-a propus că spicuiască din concretizările artistice enesciene, lucrări, părţi de lucrări sau fragmente muzicale omise din grupul capodoperelor, care conţin „înălţimi greu contestabile" (pag. 548). Autorul pune în atenţia cititorilor cîteva aspecte ce pot fi desprinse din compoziţiile: *Suite châtelaine, Sonata pentru pian şi vioară în la minor* — partea întîi, *Pièces impromptues, Nuages d'automne sur les forêts, Simfonia a 5-a, Uvertura de concert op. 32.*

Cele douăzeci şi şapte de capitole sînt precedate şi urmate de proiecte şi generalităţi concluzive cuprinse sub titlurile: *În loc de prefaţă* şi *În loc de concluzii*, ambele însă nu pot reda singure complexitatea problemelor puse în discuţie şi sensurile profunde descifrate de autor, „constatările de ordin general (...) vor fi cu adevărat pătrunse doar de cei ce vor fi avut răbdare să citească tot restul." (pag. 566)

Se poate observa că fiecare capitol redactat de Pascal Bentoiu în lucrarea *Capodopere enesciene*, se bazează pe o profesională analiză muzicală şi este clădit pe o schemă logic construită ce cuprinde:

— importanţa şi unicitatea capodoperei enesciene comentate pentru creaţia compozitorului cît şi pentru patrimoniul universal

— analiza arhitectonică şi semantică a lucrării în punctele ei de maxim interes

— concluzii asupra lucrării

— drumul public al capodoperei

Chiar dacă fiecare capitol este construit pe această schemă, Pascal Bentoiu nu a creat o lucrare caracterizabilă printr-un schematism rigid, ci de-a lungul comentariilor a folosit variate forme şi tehnici de apropiere şi relevare a aspectelor caracteristice diverselor lucrări, scoţînd în evidenţă profilul creaţiei enesciene în dinamismul ei consubstanţial.

Aspectele subliniate vizează în principal:

— profilul originalităţii limbajului enescian

— dinamismul arhitecturii capodoperelor enesciene

— modificările orizontului stilistic enescian

— ethosul capodoperelor enesciene

— cauzele care au dus la rezistenţa receptării majorităţii capodoperelor.

Odată introdus în universul capodoperelor enesciene, cititorul descoperă că a pătruns într-o lume ideală, ce-i oferă autorului de a realiza un colocviu peste timp şi spaţiu. Printre invitaţi figurează cunoscuţi muzicologi şi compozitori fascinaţi de personalitatea enesciană cum sînt: Octavian Lazăr Cosma, Ştefan Niculescu, Wilhelm Georg Berger, Viorel Cosma, Anatol Vieru, Sigismund Toduţă, Tudor Ciortea, Myriam Marbé, Adrian Raţiu, Emanoil Ciomac, Tiberiu Olah, Bernard Gavoty, Irving Lowens ş.a.

Scanned with OKEN Scanner

Pascal Bentoiu își atenționează cititorii încă din primele pagini ale cărții *Capodopere enesciene* că nu și-a propus să emită realități imparțiale: „Întrucît nu sînt muzicolog și deci nu am posibilitatea și nici dorința de a urmări și oferi cititorului adevăruri obiective, îmi propun să fac ceea ce mai degrabă îmi stă în putere, o lucrare destul de subiectivă, un fel de jurnal de călătorie în cuprinsul creației enesciene." (pag. 5)

Spre deosebire de anterioarele cercetări asupra creației enesciene acest „jurnal de călătorie" îl poartă pe cititor doar prin punctele de maxim interes, prilej cu care autorul motivează — uneori cu tonul polemicii — unghiuri de vedere ce-l diferențiază de precedenții exegeți, situîndu-l de multe ori pe poziții singulare.

Bazîndu-se pe o riguroasă cunoaștere a întregii opere compoziționale semnate de George Enescu, Pascal Bentoiu consideră că acestui compozitor nu i se pot aplica metodele analitice tradiționale, cu atît mai mult cu cît îl consideră „prin configurația specială a psihismului său, prin mulțimea și calitatea straturilor de sens din care se alcătuiește muzica sa, încă destul de mult înaintea vremii noastre." (pag. 126) De aceea analizarea schemei arhitectonice a unor lucrări — de exemplu a *Simfoniei concertante pentru violoncel și orchestră, op. 8* — este judecată „nu atît după revenirile motivice cît mai ales după o logică a afectului primordială aici." (pag. 43)

Comentarea capodoperelor enesciene oferă autorului ocazia de a dezvălui cititorilor uimitoarea capacitate și mobilitate creatoare, multiplele fațete stilistice în care Enescu era capabil să compună genial. Astfel *Suita op. 10 pentru pian* este lucrarea prin care Enescu «propunea propriul său „impresionism" (...) la fel de ferm conturat ca și cel al lui Ravel, dar pe cu totul alte coordonate (...) iar perfecțiunea tehnică atinsă în această partitură-unicat nu are nimic de invidiat nici uneia din realizările compozitorilor francezi de care ar putea ea fi apropiată.» (pag. 82) *Suita a 2-a pentru orchestră op. 20* este „o lucrare neoclasică (mai exact neobarocă) (...) prima din serie, care — ca atare — ar fi avut dreptul măcar la gloria anteriorităției ei" (pag. 179), în timp ce *Rapsodia română op. 11 nr. 1* are — față de *Rapsodia ungară* de Liszt — o orchestrație mai organică și „n-ar fi exclus ca o cercetare mai atentă și amănunțită să găsească că ea reprezintă capodopera genului pe plan mondial." (pag. 59)

O problemă ridicată de Pascal Bentoiu este și aceea a reconsiderării creației enesciene nu numai sub aspect calitativ ci și sub aspect cantitativ. Pe bună dreptate, autorul *Capodoperelor enesciene* consideră nejustă părerea care există în musicologia noastră — influențată de afirmațiile compozitorului — după care Enescu ar fi scris puțin. A scris puțin într-adevăr, față de cît ar fi putut scrie dacă s-ar fi ocupat numai de compoziție (și poate în acest sens ar trebui înțeleasă ideea exprimată în *Amintirile lui George Enescu* de Bernard Gavoty), dar creația enesciană, așa cum ne apare ea astăzi, comparată cu cea a altor compozitori — de exemplu cea a lui Ravel, propusă de Pascal Bentoiu — nu pare deloc săracă cantitativ.

Prin parcurgerea cărții *Capodopere enesciene* de Pascal Bentoiu, se poate observa că autorul introduce un nou concept pe care îl folosește în comentarea analizei morfologice a lucrărilor, acela de profil melodic (de exemplu în analiza *Suitei sătești, op. 27*) considerînd că pentru Enescu „elementul primar cu care opera *nu* era atît *celula melodică* cît *profilul*, care înseamnă nu o cărămidă mai mult sau mai puțin impersonală (adică bună la tot felul de construcții) ci o idee în acțiune" (pag. 418). «cîteodată — mai rar — chiar și ideea de *profil* se află

depășită, factor generator vădindu-se o „alcătuire numerică" o schemă ritmică pură » (pag. 568).

În redactarea lucrării *Capodopere enesciene*, autorul se situează de cele mai multe ori pe o poziție nouă în analizarea formei arhitectonice enesciene, tinzînd spre o reconsiderare a formei de sonată în creația compozitorului, afirmînd că „Enescu nu s-a despărțit niciodată de forma-sonată, nu văzută ca o formă abstractă din care să-ți constitui armătura discursului, ci resimțită ca realitate a existenței în și prin muzică" (pag. 227). Astfel, partea a doua din *Simfonia a treia op. 21*, încadrată pînă acum de analiști în cadrul formelor de scherzo sau scherzo cu două triouri, este în viziunea lui Pascal Bentoiu „construită în cea mai dramatică formă-sonată" (pag. 205) cu o evoluție „de tip programatic" (pag. 205) avînd „ceva neobișnuit; un fel de inversare a prezențelor și importanțelor" (pag. 206). Aceeași gîndire independentă îl conduce pe autorul *Capodoperelor enesciene* la înscrierea părții a doua din *Quartetul în mi b mol major op. 22 nr. 1* în dreptul formelor de „sonată fără dezvoltare (în sensul mozartian), sau — mai exact spus — cu scurte dezvoltări interioare în cadrul reprizei" (pag. 230) arhitectură sonoră încadrată pînă acum în formele de lied sau temă cu variațiuni. Lipsa de prejudecată a autorului îl conduce spre afirmarea unor noi puncte de vedere în ceea ce privește schema formală și a altor lucrări comentate. De exemplu: partea a doua a *Simfoniei nr. 1 în Mi bemol major op. 13* o consideră „o curioasă formă de sinteză, care ar începe cu un lied mare, ar continua ca o sonată și ar încheia mai degrabă brusc" (pag. 100) spre deosebire de forma de lied pe care o propune Alfred Alessandrescu în *Studii de muzicologie nr. 9*; analiza *Octetului de coarde în do major, op. 7* în viziunea lui Pascal Bentoiu, se bazează pe douăsprezece teme ireductibile, spre deosebire de analiza aceleiași lucrări ce are la bază nouă teme principale în studiul semnat de Ștefan Niculescu, ș.a.m.d.

Există și pasaje în care concluziile autorului *Capodoperelor enesciene* coincid parțial și sporadic cu viziunea altor cercetători, caz în care este subliniată anterioritatea respectivă.

O altă problemă pe care Pascal Bentoiu o propune spre reconsiderare este cea a corespondenței ce s-a stabilit de către cercetători între unele lucrări enesciene (ex. *Sonata pentru pian și vioară nr. 2, în fa minor, op. 6, Rapsodiile române op. 11, Simfonia nr. 1, în Mi bemol major, op. 13*) și simfonismul german, cu precădere cel brahmsian. Autorul consideră relația Brahms-Enescu „quasi-inexistentă în producția enesciană de nivelul cel mai ridicat, orice ar fi spus însuși autorul" (pag. 58) între concepțiile componistice ale celor doi compozitori fiind „un abis, pe care o sumă de comentatori grăbiți nu par să-l fi observat" (pag. 16), „de Brahms nu-l lega pe Enescu *nici un fel de afinitate lăuntrică*" (pag. 93).

Comentarea capodoperelor enesciene l-au determinat pe autor să atingă și problema sintezei pe care a realizat-o George Enescu între național și universal. Discutarea acestui aspect al creației enesciene este făcută de pe poziția reconsiderării folclorului orășenesc (lăutăresc) care n-ar fi cu nimic mai prejos decît cel țărănesc — „strîmbatul din nas al puriștilor mi se pare deplasat" (pag. 58). Esențial fiind — după părerea autorului — nu stratul orășenesc sau țărănesc care l-au influențat pe George Enescu, ci faptul că a realizat lucrări perfect unitare cu un material eterogen. Comentariile lucrărilor: *Rapsodiile române, op. 11, Sonata pentru pian și vioară nr. 3 „în caracter popular românesc" în la minor op. 25* și *Cvintetul pentru pian, două viori, violă și violoncel, op. 29*

Scanned with OKEN Scanner

conţin digresiuni ce clarifică diferenţa dintre noţiunile de sistem parlando-rubato şi compoziţia în spirit parlando, dovedind faptul că folclorul există în capodoperele enesciene nu prin inspiraţia din folclor a compozitorului ci prin marea putere de a inventa discursuri muzicale investite cu caracter autentic popular, închegate însă în forme de filiaţie universală.

Din pertinentele analize efectuate asupra capodoperelor selectate, Pascal Bentoiu evidenţiază locul şi rolul conceptului melodic în arhitectura sonoră enesciană. În comentarea *Simfoniei concertante pentru violoncel şi orchestră în si minor, op. 8*, de exemplu, precizează că asistăm la „afirmarea peremptorie a unui concept melodic dominînd pînă la tiranie şi exclusivism restul conceptelor fundamentale ale muzicii" (pag. 41). La baza melodicii enesciene stau — după părerea lui Pascal Bentoiu — două elemente structurale ce se menţin pe tot parcursul creaţiei (idee susţinută în prealabil şi de alţi muzicologi): oscilaţia între terţa mare şi terţa mică şi celula melodică alcătuită din semiton urmat de terţă mică (sau secundă mărită). Marea economie a celulelor fundamentale este ilustrată de Pascal Bentoiu cu ocazia analizei *Finalului* din *Suita pentru orchestră nr. 1 în do major op. 9*, autorul relevînd cititorului corespondenţele motivice ce se pot stabili între lucrarea comentată şi: *Preludiul la unison, Quartetul cu pian op. 30, Liedul op. 15 nr. 6* din *Ciclul de lieduri pe versuri de Clément Marot, Dixtuorul pentru instrumente de suflat op. 14, Cvintetul pentru pian, două viori, violă, violoncel în la minor, op. 29, Cvartetul nr. 2 pentru pian, vioară, violă şi violoncel, în re minor, op. 30, Simfonia nr. 1 în mi bemol major op. 13* e.t.c. Pasiunea cercetării amănunţite a capodoperelor enesciene l-a condus pe Pascal Bentoiu la descoperirea faptului că partea a cincea din *Suita a doua pentru orchestră în do major op. 20 — Aria* — conţine prin asamblarea şi transpunerea într-un ambitus optim instrumentelor cu corzi a liniilor melodice, un potenţial *Preludiu la unison* investit cu imagini şi sensuri tot atît de profunde.

Cel mai avansat punct al tehnicii polifonice enesciene este considerat de autorul lucrării *Capodopere enesciene*, momentul afirmării eterofoniei, ale cărei elemente apar — după părerea sa — înaintea conceperii operei *Oedip*, respectiv în *Cvartetul cu pian op. 16* unde contrapunctul imitativ „este atît de strîns încît constituie un pas către ideea de heterofonie" (pag. 144) iar *Simfonia a 2-a op 17* conţine în partea lentă „momente clar heterofonice" (pag 175) eterofonia generalizată afirmîndu-se la Enescu în *Simfonia de cameră op. 33*, ultima capodoperă în ordinea şi selecţia propusă de Pascal Bentoiu.

Tot pentru reconsiderare propune autorul şi latura inventivităţii armonice a compozitorului, exprimîndu-şi regretul că este considerată inferioară celei contrapunctice. Pascal Bentoiu susţine ideea că armonia enesciană, fără să surprindă auditorii este imprevizibilă, fiind rezultatul suprapunerii şi întrepătrunderii liniilor tematice, Enescu realizînd o originală sinteză tonal-modală, acordînd egală importanţă ambelor laturi armonice cu care realizează un multiform univers semantic, fiecărei tonalităţi sau mod corespunzîndu-i un ethos clar definit.

Dacă datorită prefesionalităţii cu care sînt analizate aspectele ce privesc: stilul, forma arhitectonică, orchestraţia, punerea în pagină, timbralitatea enesciană, am putea compara lucrarea *Capodopere enesciene* cu un potenţial tratat de compoziţie enesciană, prin permanentele referiri la: ritmică, agogică, dinamică, culoare sonoră, frazare, cartea pusă în discuţie ar putea avea ca titlu — *Interpretarea capodoperelor enesciene*. Toate indicaţiile ce vizează interpretarea

Scanned with OKEN Scanner

conţin digresiuni ce clarifică diferenţa dintre noţiunile de sistem parlando-rubato şi compoziţia în spirit parlando, dovedind faptul că folclorul există în capodoperele enesciene nu prin inspiraţia din folclor a compozitorului ci prin marea putere de a inventa discursuri muzicale investite cu caracter autentic popular, închegate însă în forme de filiaţie universală.

Din pertinentele analize efectuate asupra capodoperelor selectate, Pascal Bentoiu evidenţiază locul şi rolul conceptului melodic în arhitectura sonoră enesciană. În comentarea *Simfoniei concertante pentru violoncel şi orchestră în si minor, op. 8*, de exemplu, precizează că asistăm la „afirmarea peremptorie a unui concept melodic dominînd pînă la tiranie şi exclusivism restul conceptelor fundamentale ale muzicii" (pag. 41). La baza melodicii enesciene stau — după părerea lui Pascal Bentoiu — două elemente structurale ce se menţin pe tot parcursul creaţiei (idee susţinută în prealabil şi de alţi muzicologi): oscilaţia între terţa mare şi terţa mică şi celula melodică alcătuită din semiton urmat de terţă mică (sau secundă mărită). Marea economie a celulelor fundamentale este ilustrată de Pascal Bentoiu cu ocazia analizei *Finalului* din *Suita pentru orchestră nr. 1 în do major op. 9*, autorul relevînd cititorului corespondenţele motivice ce se pot stabili între lucrarea comentată şi: *Preludiul la unison, Quartetul cu pian op. 30, Liedul op. 15 nr. 6* din *Ciclul de lieduri pe versuri de Clément Marot, Dixtuorul pentru instrumente de suflat op. 14, Cvintetul pentru pian, două viori, violă, violoncel în la minor, op. 29, Cvartetul nr. 2 pentru pian, vioară, violă şi violoncel, în re minor, op. 30, Simfonia nr. 1 în mi bemol major op. 13* e.t.c. Pasiunea cercetării amănunţite a capodoperelor enesciene l-a condus pe Pascal Bentoiu la descoperirea faptului că partea a cincea din *Suita a doua pentru orchestră în do major op. 20 — Aria* — conţine prin asamblarea şi transpunerea într-un ambitus optim instrumentelor cu corzi a liniilor melodice, un potenţial *Preludiu la unison* investit cu imagini şi sensuri tot atît de profunde.

Cel mai avansat punct al tehnicii polifonice enesciene este considerat de autorul lucrării *Capodopere enesciene*, momentul afirmării eterofoniei, ale cărei elemente apar — după părerea sa — înaintea conceperii operei *Oedip*, respectiv în *Cvartetul cu pian op. 16* unde contrapunctul imitativ „este atît de strîns încît constituie un pas către ideea de heterofonie" (pag. 144) iar *Simfonia a 2-a op 17* conţine în partea lentă „momente clar heterofonice" (pag 175) eterofonia generalizată afirmîndu-se la Enescu în *Simfonia de cameră op. 33*, ultima capodoperă în ordinea şi selecţia propusă de Pascal Bentoiu.

Tot pentru reconsiderare propune autorul şi latura inventivităţii armonice a compozitorului, exprimîndu-şi regretul că este considerată inferioară celei contrapunctice. Pascal Bentoiu susţine ideea că armonia enesciană, fără să surprindă auditorii este imprevizibilă, fiind rezultatul suprapunerii şi întrepătrunderii liniilor tematice, Enescu realizînd o originală sinteză tonal-modală, acordînd egală importanţă ambelor laturi armonice cu care realizează un multiform univers semantic, fiecărei tonalităţi sau mod corespunzîndu-i un ethos clar definit.

Dacă datorită prefesionalităţii cu care sînt analizate aspectele ce privesc: stilul, forma arhitectonică, orchestraţia, punerea în pagină, timbralitatea enesciană, am putea compara lucrarea *Capodopere enesciene* cu un potenţial tratat de compoziţie enesciană, prin permanentele referiri la: ritmică, agogică, dinamică, culoare sonoră, frazare, cartea pusă în discuţie ar putea avea ca titlu — *Interpretarea capodoperelor enesciene*. Toate indicaţiile ce vizează interpretarea

Scanned with OKEN Scanner

capodoperelor enesciene au un singur scop, acela de a indica drumul pe care trebuie să meargă un interpret în vederea realizării unei redări sonore cît mai apropiate de imaginile dorite de compozitor. Un astfel de drum începe cu o cunoaştere a creaţiei compozitorului, ceea ce duce la înţelegerea faptului că toate indicaţiile interpretative (abundente în partiturile enesciene) sînt rezultatul unei îndelungate concepţii compoziţionale. „E necesară o extremă rigoare ritmică (...) e nevoie ca abundenţa de indicaţii agogice să fie redusă la limitele pe care le-a gîndit compozitorul (...) este de urmărit acea infinită supleţe dinamică (...) diversificarea timbrală extremă (... şi) frazarea (... ce) nu se poate înscrie decît în linia unei continuităţi absolute, în care fiecare pauză să fie plină de înţeles, dar unde — totodată — neîncetatele şi imprevizibilele reorganizări ritmice interioare să fie perfect puse în lumină." (pag. 577) Recomandările interpretative susţinute de Pascal Bentoiu — aspect pe care îl surprindem în toate capitolele cărţii — conţin trimiteri către versurile interpretative (inclusiv discografice) cu aprecieri asupra valabilităţii artistice ale acestora. Cheia de boltă a unei bune interpretări a lucrărilor enesciene se află — după părerea lui Pascal Bentoiu — în obţinerea sunetului specific sensurilor profunde imaginate de compozitor, sens denaturat de interpreţi superficiali ce au încadrat lucrările enesciene în alt univers stilistic. Aducînd în discuţie practicile interpretative, autorul *Capodoperelor enesciene* ia poziţie contrară faţă de toţi acei interpreţi care profanează discursul enescian intervenind în structura lucrărilor prin tăierea şi omiterea unor fragmente (practică devenită tradiţională la Opera Română cînd în program este înscrisă opera *Oedip*. „Omiterea unor fragmente sau părţi întregi de lucrări, ca şi a unor scene din unica operă a celui mai mare compozitor român, nu ar trebui practicată sub nici un motiv, şi nici acceptată sub nici o justificare. Viaţa muzicală românească ar trebui să ţintească permanent atingerea nivelului ridicat pe care îl presupune creaţia enesciană, luată în totalitate şi în fiecare lucrare în parte, şi să nu admită nicicînd coborîrea acestor capodopere din integrala lor splendoare pînă la fragmentata viziune de care (pînă una-alta) ne simţim capabili." (pag. 178)

Desigur, problemele care au trezit interesul lui Pascal Bentoiu — exprimîndu-şi punctul de vedere în lucrarea *Capodopere enesciene* — sînt mult mai numeroase decît cele pe care tangenţial le-am prezentat pînă aici. Ultima parte a lucrării are drept scop cuprinderea lor într-un tot concluziv, autorul grupîndu-le în subcapitolele: *Modalităţi componistice*, *Evoluţie stilistică*, *Caractere generale ale Operei*, şi *Despre interpretarea capodoperelor enesciene*. Diversitatea problemelor abordate, are însă ca numitor comun, capacitatea de a trezi interesul unui public larg format atît din specialişti[1] cît şi din melomani cu pregătire muzicală medie. Accesibilitatea cărţii *Capodopere enesciene* este realizată nu prin conţinut superficial ci printr-un limbaj muzicologic comprehensibil. Pascal Bentoiu îşi apropie cititorul printr-un stil direct, oral, dialogînd cu pasiune despre miracolul enescian, lăsînd impresia că descoperă inefabilul artistic al marelui compozitor în momentul redactării. În scopul uşurării pătrunderii sensurilor pe care a dorit să le susţină, autorul transcrie exemplele muzicale în cheile de sol şi fa — acestea considerîndu-le mai cunoscute publicului larg — iar pentru a ilustra forma arhitectonică a unor capodopere enesciene, vizuali-

[1] Lucrarea conţine şi informaţii inedite — de exemplu la pagina 242 autorul susţine faptul că numele violoncelistului din cvartetul Flanzaley (formaţie care a asigurat prima audiţie pariziană a *Cvartetului în mi bemol, op. 22 nr. 1)* a fost Iwan d'Archambeau şi nu Jean d'Archabeau cum greşit se credea pînă acum.

Scanned with OKEN Scanner

zează ideile prin scheme specifice. Nu lipsite de ingeniozitate și spontaneitate apar digresiunile ce compară unele configurații și structuri ale creației enesciene de vîrf sau dinamismul evoluției stilistice a compozitorului cu caracteristici proprii lumii ecologice, zoologice sau cu tehnica romanului. Regretăm însă că autorul, în selecția capodoperelor enesciene — selecție pe care o consideră „mai curînd largă decît restrînsă" (pag. 547) — nu a inclus și *Poema Română, op. 1.* Am fi avut în acest caz încă un comentariu, probabil tot atît de original și interesant, asupra lucrării a cărei primă audiție (Paris, 6 februarie 1898) a marcat „nu numai debutul simfonic al compozitorului George Enescu și consacrarea lui răsunătoare, la nici 17 ani împliniți, ci și intrarea muzicii românești în constelația universală".[2] Această *Poemă Română* reprezintă pentru istoria muzicii noastre o piatră de hotar ce inaugurează „în fapt o nouă etapă în evoluția muzicii românești, punctînd momentul recunoașterii valorii sale universale, al ridicării principalelor școli naționale, din partiturile compozitorilor precursori, la dimensiunea reclamată de integrarea în circuitul artistic mondial."[3] Această *Poemă română* în care Enescu a transpus muzical «programul estetic al întregii sale creații componistice, interpretative și obștești»[4] unde «Enescu nu a mai folosit nici maniera franceză a chansonului epocii, nici stilul neoclasic-romantic al sonatei germane, ci „simplu și naiv" a „stilizat" limbajul matern al citatului folcloric românesc»[5], demonstrînd „capacitatea lui de a surprinde travaliului tematic citatul folcloric,"[6] este o lucrare de o popularitate și o importanță istorică mult prea mare pentru a fi trecută sub tăcere. Pentru importanța pe care a avut-o în creația enesciană, și în creația muzicală românească, pentru succesul mondial pe care l-a cunoscut încă de la prima audiție, pentru popularitatea pe care o cunoaște, și în prezent — popularitate aproape egală cu cea a *Rapsodiilor Române op. 11* (care după Pascal Bentoiu „au închis de fapt calea înțelegerii altor creații enesciene încă mai caracteristice pentru sensibilitatea profundă a poporului român" — pag. 59) — *Poema Română* ar fi meritat poate un loc în lucrarea semnată de Pascal Bentoiu, autorul exprimîndu-și rezervele pe care le are în legătură cu lucrarea, așa cum și le-a exprimat și cu momentul comentării lucrărilor: *Sonata pentru pian și vioară nr. 2, în fa minor, op. 6* (pag. 12), *Dixtuorul pentru instrumente de suflat, op. 14*, (pag. 113), *Cvartetul pentru pian, vioară, violă și violoncel nr. 1, în re major, op. 16* (pag. 147), *Cvartetul pentru pian, vioară, violă și violoncel nr. 2, în re minor, op. 30* (pag. 481), etc.

O scădere a modului de redactare a cărții *Capodopere enesciene* o constituie exactitatea titlurilor lucrărilor comentate. Autorul le simplifică sau inversează instrumentele. În majoritatea cazurilor nu amintește tonalitatea lucrării iar atunci cînd o enunță și este vorba de o tonalitate majoră consideră că este suficient să scrie cu majusculă denumirea sunetului ce dă denumirea tonalității fără să mai amintească modul acesteia. (De exemplu — capitolul I — „*Sonata pentru pian și vioară, op. 6*" în loc de *Sonata pentru pian și vioară nr. 2, în fa*

---

[2] Cosma Octavian Lazăr — *Hronicul muzicii românești*, vol. V, pag. 8, Edit. Muzicală București 1983.

[3] Idem

[4] Ibidem, pag. 9.

[5] Varga Ovidiu — *Quo vadis musica? Orfeul moldav și alți șase mari ai sec. XX*, pag. 43 Edit. Muzicală, București, 1981.

[6] Idem, pag. 46.

minor, op. 6, sau „*Sonata pentru pian și violoncel în Do, op. 26, nr. 2*" în loc de *Sonata pentru pian și violoncel în Do major, op. 26, nr. 2* — capitolul XX, etc).

Dacă precedentele lucrări ce și-au propus să exploreze universul enescian au avut în vedere prezentarea concomitentă a vieții și operei compozitorului (*George Enescu — Monografie* — Editura Academiei R.S.R. 1971) sau un singur gen al creației enesciene privit în legătură cu creația similară universală Wilhelm Georg Berger — *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, București, Editura Muzicală a Uniunii compozitorilor 1965, *Muzica simfonică romantică-modernă (1890—1930) Ghid vol. III*, București, Editura Muzicală a Uniunii compozitorilor, 1974, *Muzica simfonică modernă-contemporană* (1930—1950) Ghid vol. IV, București, Editura Muzicală 1976, *Muzica simfonică contemporană* (1950—1970) Ghid vol. V, București, Editura Muzicală 1977, *Cvartetul de coarde de la Reger la Enescu*, București, Editura Muzicală 1979, *Estetica sonatei moderne*, București, Editura Muzicală 1984, *Estetica sonatei contemporane*, București, Editura Muzicală (1985) sau o singură lucrare (Octavian Lazăr Cosma analizează *Oedipul enescian* în aproape 500 de pagini, Editura Muzicală a Uniunii compozitorilor din R.S.R. — București 1967), Pascal Bentoiu, prin originala metodă propusă — aceea de a frecventa un compozitor al timpului nostru „numai în vîrfurile (...) producției sale" (pag. 6), — oferă avantajul unei mai rapide și sistematice parcurgeri a creației unui compozitor, cititorul putîndu-se familiariza cu stilul componistic al acestuia și în funcție de interesul trezit să caute și alte modalități de a se apropia de compozitorul favorit. Datorită acestor motive, metoda de abordare a creației enesciene poate fi luată drept model de redactare și de către eventualii semnatari ai unor lucrări similare, dacă aceștia urmăresc același scop.

Prin complexa și temeinica documentare muzicologică, prin permanenta raportare la aspectele ce privesc modalitățile componistice enesciene, lucrarea *Capodopere enesciene* semnată de Pascal Bentoiu reprezintă o sinteză a cercetărilor efectuate pînă în prezent în acest domeniu. Prin originalitatea ideilor proprii gîndirii independente a autorului, prin permanenta fundamentare pe materialul muzical, prin problemele ridicate și răspunsurile novatoare cartea pusă în discuție va determina cu siguranță noi aventuri în universul enescian.

Scanned with OKEN Scanner

Georgeta-Aneta Băcioiu

Wilhelm Georg Berger — un punct de vedere privind estetica sonatei moderne

După publicarea *Esteticii sonatei clasice* (1981) și a *Esteticii sonatei romantice* (1983), apariția *Esteticii sonatei moderne* (1984) este o continuare firească, dar mai ales necesară înțelegerii evoluției în spirală pe care a avut-o estetica sonatei de-a lungul istoriei muzicii.

Parcurgerea noii lucrări semnate de muzicologul și compozitorul Wilhelm Georg Berger oferă cititorului însetat de frumos, cunoașterea poliplană a evenimentelor muzicale și culturale precum și a concepției estetice valabile pentru anii cuprinși între 1898 și 1920.

Structurînd rezultatele cercetării sale în interiorul celor zece capitole (*Deschideri și soluții*; *Convingeri și dileme*; *Înaintări și întoarceri*; *Sfere și straturi*; *Filiații și rupturi*; *Tranziții și consolidări*; *Limite și posibilități*; *Fixări și mutații*; *Valori și opere*; *Cadențe și suspensii*), Wilhelm Georg Berger studiază în cadrul *Esteticii sonatei moderne* geneza și mișcarea de idei care a străbătut începuturile moderne ale muzicii, evenimentele și fenomenele artistice importante precum și dezvoltarea gîndirii muzicale și a gîndirii despre muzică în perioada modernă a artei sunetelor.

În *Prefața* cu care se deschide cel de al treilea volum al esteticii sonatei, Berger anunță temele și problemele ce vor fi abordate. Iată cîteva dintre acestea: transformarea gîndirii muzicale în primele două decenii ale secolului douăzeci într-o artă a explorării și aprofundării caracterului; cum metatipologia sonatei — supusă unei negări vremelnice — s-a impus din nou în centrul aten-

ţiei generale ocupînd chiar un loc decisiv cu funcţii formative în compoziţia muzicală; dacă, şi în ce măsură, s-a impus cu adevărat o estetică esenţial nouă a sonatei moderne, care este autonomia şi specificitatea esteticii sonatei moderne în comparaţie cu valorile şi criteriile de referinţă inconfundabile, proprii unor estetici romantice, clasice şi preclasice; lucrările de poziţie ale compozitorilor de prim rang împotriva dogmelor şi doctrinelor estetice depăşite; care este noua concepţie asupra muzicii, asupra istoriei culturii muzicale universale şi cum a realizat gîndirea despre muzică mutaţia „din melos în ethos, din stil în caracter" (p. 11); cum s-a accentuat „relaţia activă între elementele ce ţin de planurile inspiraţiei sau elaborării raţionale şi de cele ale construcţiei sau desăvîrşitei reprezentări în formă" (p. 12) etc.

Pentru a putea cuprinde, la un nivel superior, multitudinea temelor şi problemelor propuse, Wilhelm Georg Berger foloseşte ca metode de cercetare: aprecierea critică, strict obiectivă bazată pe reconstituirea desfăşurărilor sinuoase şi foarte complicate ale esteticii; analiza pătrunzătoare de sensuri şi valori pentru relevarea unor principii formale, a unor principii de dramaturgie muzicală, precum şi a altor principii ca cele de frazare sau de semnificaţie asociativă; notaţii, comparaţii şi sinteze necesare urmăririi dinamicii „formelor şi proceselor compoziţionale, continuu sau discontinuu formative în domenii artistice dintre cele mai felurite şi complexe, deschise unor înnoiri ciclice" (p. 13).

Wilhelm Georg Berger consideră că „cercetarea estetică este chemată să reflecte şi să elucideze cauzele şi efectele unor stări de lucruri, ca şi pe cele ale unor mutaţii petrecute în totalitatea genurilor, speciilor şi formelor muzicale străjuite de un ansamblu de principii directoare" (p. 8). În centrul atenţiei sale se află relevarea „nodului gordian" — care constă în înţelegerea ciclului de sonată ca o structură de ansamblu ale cărei părţi sînt „subsisteme ale unui sistem cu caracter de întreg" (p. 12) partea avînd înţeles numai raportată la întreg (...) „sonata este deopotrivă interpretabilă în aspectele ei moderne ca unitate sau pluralitate" (p. 13).

Construcţia celui de al treilea volum, dedicat sonatei, este concepută de muzicologul Wilhelm Georg Berger în trei părţi. Primele trei capitole (*Deschideri şi soluţii*; *Convingeri şi dileme*; *Înaintări şi întoarceri*) surprind multiplele ipostaze ce privesc sferele stilistice neoclasice şi neobaroce, alcătuind o primă parte a lucrării.

Cea de a doua parte, cuprinde următoarele cinci capitole) *Sfere şi straturi*; *Filiaţii şi rupturi*; *Tranziţii şi consolidări*; *Limite şi posibilităţi*; *Fixări şi mutaţii*) în care autorul se opreşte, cu minuţiozitatea cercetătorului însetat de adevăr, asupra acelor aspecte şi sfere stilistice, specific dominante, în „cea de a treia înscriere în clasic" (p. 117).

Ultima parte a lucrării *Estetica sonatei moderne*, de muzicologul Wilhelm Georg Berger, conţine referiri asupra „laturilor date prin arhitectonica tipurilor de caracter, fundamentale în alcătuirea ciclului de sonată" (p. 240).

Cel dintîi capitol semnat de Berger — *Deschideri şi soluţii* — „prezintă un şir de deschideri şi concluzii preliminare, consacrate esteticii şi problematicii compoziţionale timpuriu moderne" (p. 49). Autorul pune în discuţie o serie de păreri formulate în cursul modificărilor de poziţii, alegîndu-le însă numai pe acelea care au afectat într-un fel sau altul gîndirea despre muzica timpuriu modernă. Astfel, Berger, pentru a investiga „orizontul de cunoaştere al sfîrşitului de veac romantic" menţionează o seamă de idei semnate de Hugo Riemann,

Hermann Lotze, Siegmund von Hausegger, Paul Moos, Oswald Kulpe, ş.a. idei ce ne dovedesc că în această perioadă asistăm la o reordonare a gîndirii despre muzică, estetica muzicală preocupîndu-i din ce în ce mai mult pe gînditorii timpului.

Comparînd estetica sonatei moderne cu estetica sonatei clasice şi cu cea romantică, autorul Wilhelm Georg Berger, a ajuns la concluzia că poziţia aparte a celei dintîi constă în: „întărirea şi multiplicarea trăsăturilor aferente unei noi mecanici compoziţionale, aptă de a manifesta în chip novator legităţile intrisece ale artei şi ştiinţei de a modela şi de a face muzică organic împlinită"(p. 17); „dramatizarea intensivă a discursului muzical"; (p. 17) „atenuarea apartenenţei la gen în paralel cu destrămarea formelor referenţiale, opera de artă (...) pretinde tot mai stăruitor recunoaşterea propriei sale estetici" (p. 18); „transformarea poeticii sonatei romantice într-o problematică a sonatei moderne marchează (...) o trecere de la creativitate la expectativă, de la o dispoziţie dominată de fantezia (...) compozitorului, la starea vizibil intelectualizată şi mereu conştientizată ca atare, de care are parte creatorul modern" (p. 20); înmulţirea curentelor de revenire, puternic clasicizante (datorită atitudinilor antiromantice) putîndu-se astfel considera că „estetica sonatei moderne participă la profilarea unui al treilea clasicism, desigur în virtutea unor elemente clasic-romantice de motivaţie modernă" (p. 20).

În ceea ce priveşte practica compoziţională, muzicologul Wilhelm Georg Berger, consideră că „soluţiile de excepţie" (p. 21) concepute de: Carl Maria von Weber, Hector Berlioz, Robert Schumann şi Franz Liszt au prefaţat şi favorizat răsturnările de situaţii observabile în compoziţiile semnate de: César Franck, Piotr Ilici Ceaikovski, Claude Debussy şi Richard Strauss.

Punînd în discuţie problema stilului muzical, autorul apreciază că „etichetările stilistice sînt rareori concludente" (p. 24) deoarece muzica timpuriu modernă aparţine „unor sfere stilistice mai restrînse sau mai ample, relativ închise sau deschise, cum par a fi de pildă cea impresionistă şi cea expresionistă" (p. 24) sau sferelor stilistice neobaroce, neoclasice şi neoromantice; în acelaşi timp se poate observa fluctuaţia şi răsfirarea" aceloraşi repere,trăsături sau micro-elemente stilistice" (p. 24). Principala teză ce traversează varietatea sferelor stilistice moderne este concretizată de Wilhelm Georg Berger în ideea că „nu orice categorie de substanţă tematică ordonatoare şi formativă poate fi proprie oricărui gen sau subgen de ordinul sonatei" (p. 27). De aici derivă şi ideea că genurile şi formele muzicale reunite în metatipologia sonatei de tip modern revendică un concept tematic şi o lege a tratării. Analizînd mecanismele proprii gîndirii creatoare muzicale timpuriu moderne, muzicologul se opreşte asupra scrierilor semnate de Franz Liszt. Sînt puse în discuţie principiile de creaţie, poziţia artistică, rosturile artei sunetelor şi perspectivele muzicii cu program, în lucrările: *Gesammelte Schriften*, *Culegerea de scrieri despre arta sunetelor*, *Berlioz und seine „Harold-Symphonie"* precum şi în eseuri şi recenzii semnate de Franz Liszt.

Cel de al doilea capitol, intitulat *Convingeri şi dileme*, este conceput de autor în ideea parcurgerii „şirului lung şi plin de meandre al elementelor care au prezidat la schimbarea de mentalitate" (p. 81) muzicală. Wilhelm Georg Berger dovedeşte în acest capitol că principiile moderne muzicale decurg dintr-o „anterioritate vastă, din tradiţii, din adîncul istoriei" (p. 81).

Analizînd stadiul la care se află sonata la începutul secolului al XX-lea, Berger consideră că acesta cuprinde „un dublu proces de filtrare şi absorbţie"

(p. 50). «Primul proces rezidă din integrarea tipului de discurs muzical întemeiat în virtutea „poeticii muzicale imanente", în tipul de discurs muzical conceput în ideea unei puternice trame sonore (...)» (p. 51). Iar cel de al doilea proces „decurge din ascendența elementelor caracteristice dramaturgiei muzicale scenice (...) distingîndu-se prin: contraste, tematice puternice, evoluții armonice bogate în tensionări variate și în rezolvări imprevizibile, claritate și pregnanță plastică în instrumentație" (p. 51)

Pentru a arăta „diferitele aspecte ale mișcării de idei însoțită de efecte de efervescență și crepuscul" (p. 59), Wilhelm Georg Berger recurge la redarea unor citate din lucrări teoretice semnate de Richard Strauss și Gustav Mahler. Ideile citate îl îndreptățesc să remarce că „modernitatea debutează ca și cum romantismul tîrziu s-ar întoarce pe undeva la izvoarele sale timpurii." (p. 61). „Istoria muzicii pare să deseneze aici una din cele mai interesante spire din cîte cunoaște, o buclă parcă perfectă, gata închisă și totuși departe de așa ceva" (p. 61)

Pentru a răspunde la problema locului pe care-l ocupă ideea „artă pentru artă" în creația muzicală de la sfîrșitul secolului XIX, muzicologul Wilhelm Georg Berger consideră necesară analizarea și în același timp compararea cît mai multor partituri de referință create între anii 1898 și 1905. În aceeași ordine de idei, autorul notează manualul de compoziție muzicală modernă — *Hundbuch der Kompositionslehre* — semnat de Hugo Riemann, cel ale cărui definiții limpezesc și «locul unde putea să prindă rădăcini deviza artei pentru artă (...) în dimensiunile „stilului mare" sau în cele ale „stilului mic"» (p. 62).

În urma analizei precizărilor făcute de Hugo Riemann și a compozițiilor de referință ale vremii, Berger ajunge la concluzia că în estetica sonatei moderne schimbările fundamentale se ivesc în primul rînd „în dinamica migrației elementelor dintr-un stil în altul" (p. 75) iar „în al doilea rînd, schimbările se arată în intensificarea procedeelor de scriitură contrapunctică, în penetrația sporită a principiilor contrapunctice în matca formelor particulare ciclului de sonată". (p. 76)

În capitolul 3, intitulat *Înaintări și întoarceri*, Wilhelm Georg Berger își propune să urmărească „mai îndeaproape ce anume se înțelegea la timpul respectiv atît prin formă beethoveniană cît și prin polifonie bachiană" (p. 82). Pentru a realiza acest lucru, autorul se oprește la analizarea celei de a șase etape[1] de „comutare a poeticii sonatei romantice într-o problematică a sonatei moderne, relativ delimitată prin anii 1906—1911." (p. 82).

Pentru a prezenta funcționalitatea cu care este investită mecanica instrumentală modernă, autorul enunță și compară două fronturi de lucrări muzicale, opuse dar și complementare. Primul front este alcătuit din acele lucrări în care «sentimentul de modernitate recurge atitudinal, în scop echilibrat, la conceptul „noii" sau „tinerei clasicități"» (p. 83). Cel de al doilea front, «indică pe undeva negarea, eludarea și substituirea principiului de sonată acreditînd „stilul mare" și, în schimb, promovarea corespunzătoare a principiului de suită". (p. 83).

Muzicologul Wilhelm Georg Berger folosește pentru ilustrarea ideilor estetice muzicale valabile acestei etape de transformări fundamentale, o serie de principii semnate de Ferruccio Busoni cel „care a surprins nu o dată angre-

1. În volumul *Estetica sonatei romantice* Berger delimitează șapte etape relativ distincte, ce marchează „drumul transformărilor categoriale de la poetica sonatei romantice la problematica sonatei moderne (...)". Estetica sonatei romantice p. 348.

najul mecanismelor fine care au făcut ca roata istoriei să se mişte cu adevărat (...)" (p. 83). Sînt citate cu această ocazie, fragmente din: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, *Von der Einheit der Musik...*, *Cuvinte introductive la Clavecinul bine temperat*, *Introducere la partea a doua din Clavecinul bine temperat*, *Concluzie la partea a doua din Clavecinul bine temperat*, *Cuvînt însoţitor la ediţia Bach*, *Însemnări*, eseul *Ce ne-a dat Beethoven?*, *Despre unitatea muzicii* şi *Proiect asupra unei noi estetici a artei sunetelor*. Berger analizează apoi cu aceeaşi minuţiozitate direcţiile evolutive ale genurilor muzicale, formelor muzicale, teoriei armoniei şi concepţiei de stil încheind astfel capitolul trei.

Sfere şi straturi este titlul celui de al patrulea capitol al volumului, *Estetica sonatei moderne*, semnat de muzicologul Wilhelm Georg Berger. Investigînd problema stilului muzical, autorul descoperă faptul că stilul muzical capătă o înmulţire a semnelor de corespondenţă cu sfera procedural tehnică. „Principala mutaţie constă în faptul că organizarea materiei sonore nu se mai face atît după principii stilistice, cît mai cu seamă după criterii tehnice" (p. 108).

Oprindu-se asupra modalităţilor de tratare armonică a pieselor muzicale din perioada romantică, autorul observă o „limitare pe termen lung la valori relativ tradiţionale, o anume fixare sau plafonare a desfăşurărilor armonice tipizate şi recognoscibile ca atare" (p. 110). Dacă nu se poate vorbi de o evoluţie a laturii armonice, „în schimb, tehnicile contrapunctice capătă aplicaţii şi extensii dintre cele mai neaşteptate, cucerind întreaga latură a formaţiilor de stil" (p. 110). Berger ne convinge că în această perioadă a istoriei muzicii asistăm la apariţia neopolifonismului modern anunţat prin creaţiile lui Gustav Mahler.

Referindu-se la tehnicizarea şi scientizarea de care se face vinovată muzica modernă, Wilhelm Georg Berger descoperă că aceste caracteristici rezidă din trei cauze fundamentale: „a) sistematizarea novatoare a muzicologiei, înţeleasă ca ştiinţă a muzicii; b) periodizarea după criterii stilistice a istoriei muzicii apusene; c) potenţarea axiologică a analizei muzicale." (p. 112)

Punînd în discuţie transformările conceptului modern al suitei, muzicologul menţionează deosebirile dintre suita preclasică şi suita de tip modern, individualizînd ideile exprimate prin exemplificări din creaţia muzicală aparţinînd unor compozitori precum: Richard Wagner, Claude Debussy, Paul Dukas, Nikolai Rimski-Korsakov, ş.a.

În ceea ce priveşte locul pe care-l ocupă conceptul de gînd muzical în estetica vremii, autorul consideră că la începutul secolului XX, acesta este privit ca o „sumă a unor intervale caracteristice, melodic reunite, închegate ca atare şi formînd o entitate de reper, particulară prin raportul dintre intervalele curente şi salturile intervalice de excepţie (...)" (p. 126).

În încheierea capitolului, autorul concluzionează: „... atît cercetarea ştiinţifică a mai vechilor culturi şi tradiţii muzicale cît şi scientizarea corespunzătoare a gîndirii muzicale resuscită o seamă de valori, considerate practic de afinitate modernă"... ceea ce a dus la „depăşirea unei stări pe care Schumann o acuza în două cuvinte: monotonie contemplativă" (p. 132).

Cel de al cincilea capitol al volumului *Estetica sonatei moderne*, — intitulat *Filiaţii şi rupturi* — este dedicat teoriei muzicale. Întîlnirea dintre spiritul teoriei tradiţionale şi cea modernă este descoperită de autor în *Tratatul de armonie* de Arnold Schönberg — lucrare din care sînt redate fragmente ce privesc teoria armoniei, a contrapunctului, teoria formei, consideraţii asupra conceptului de consonanţă şi disonanţă şi asupra tonalităţii. În viziunea lui Wilhelm Georg Berger, meritele lui Schönberg sînt concretizate în faptul că: „face di-

stincție între (...) sistemele modale organice și cele obținute prin sinteză" (p. 144)"; este conștient de pericolul pe care îl incumbă rezumarea la un număr foarte restrîns de scări de sunete (...) (p. 144)"; face deosebire între conceptul mai nou (...) de *Tonart* și *Skala*, revenind întrucîtva la denumirea mai veche, subînțelegînd că designația *Tonart* (...) a fost derivată din cuvîntul latin de *modus*". (p. 145); realizează o trecere în revistă a celor mai noi mijloace de expresie ivite în perimetrul armoniei moderne" (p. 146).

Investigînd domeniile formei și compozițiilor muzicale, autorul *Esteticii sonatei moderne* alege ca punct de referință tot *Tratatul de armonie* de Schönberg, considerînd că „această ghidare se impune de la sine, fiindcă teoria armoniei și teoria formelor muzicale se întregesc reciproc, o dată mai mult într-un moment de cotitură cum se arată a fi cel al anului 1911" (p. 151).

Berger adaugă o „înșiruire (...) de titluri care pot prezenta într-un fel sau altul unele tangențe cu *Tratatul de armonie* de Schönberg (...)" realizînd și reperele legate de ideile ce surprind evoluția formelor muzicale după 1922 (anul apariției celei de a treia ediții a *Tratatului de armonie* de Arnold Schönberg) —

Punînd în discuție ansamblul gîndirii muzicale, Wilhelm Georg Berger consideră necesară luarea în considerație a cel puțin două tratate de instrumentație — *Nouveau Traité d'instrumentation* de François Auguste Gevaert și *Traité d'instrumentation* semnat de Hector Berlioz, — tratate ce se cer considerate ca participante la mișcarea de idei estetice muzicale. În ceea ce privește teoria formelor, este amintită poziția lui Richard Stöhr în lucrarea *Formenlehre der Musik*, a lui Hugo Leichtentritt în *Musikalische Formenlehre*, precum și a lui August Halm în *Von zwei Kulturen der Musik*. Precizarea ideilor novatoare importante din lucrările mai sus amintite îl îndreptățesc pe autor să concluzioneze: „precipitarea omnigenă a unor principii de formă muzicală înviorează și nuanțează o dată în plus lumea tipologiilor și metatipologiilor constituite, dinamizînd astfel tocmai latura polidirecțională a unor mișcări și valori novatoare, vitale în circuitul dezvoltării istorice." (p. 163).

Cu ideea primordialității viziunii de ansamblu în cercetarea estetică își începe Wilhelm Georg Berger cel de al șaselea capitol al cărții *Estetica Sonatei moderne*, capitol intitulat *Tranziții și consolidări*. Sub acest titlu, muzicologul și-a propus să pornească de la „ideea importanței pe care o deține felul în care lucrările se leagă și depind unele de altele. Am angajat o dezbatere de principii, astfel condusă încît să evidențieze întocmai acea unitate în diversitate și acea varietate în unitate pe care le înfățișează (...) întreaga metatipologie de genuri, specii și forme muzicale (...)" (p. 186).

Referindu-se la evenimentele și fenomenele estetice petrecute în jurul anului 1909, autorul trilogiei esteticii sonatei consideră că este necesar să atragă cititorului atenția asupra situațiilor determinate de „tendințele de răsfirare omnigenă a principiilor de bază proprii suitei și sonatei" (p. 164) Astfel Berger prezintă disputa ce are loc între principiile suite moderne și cele ale sonatei moderne, în care „primordialitatea suitei față de sonată pare imanentă" (p. 165) dar „adîncirea diferențelor calitative care separă suita de sonată va conduce treptat la recunoașterea acelei superiorități care îi revine sonatei, a sonatei care nu îngrădește suita ci o surclasează prin asimilare și retopire." (p. 165). Consecințele instalării primordialității principiilor sonatei clasice nu întîrzie să apară astfel: „se schimbă criteriile de analiză" (p. 167) ale formei, iar „pe de altă parte se impune studiul (mai riguros decît oricînd) aplicat asupra formelor beethoveniene (...) (p. 168). În viziunea lui Berger, constituirea noilor probleme

Scanned with OKEN Scanner

este pregătită de înnoita interpretare a creației lui Bach precum și de creșterea continuă a interesului pentru arta lui Beethoven. Între anii 1911 și 1913 compararea acestor două culmi ale formei muzicale ocupă un loc primordial în manualele de specialitate. Perioada anilor 1909—1911 este perioada în care se poate observa divizarea componistică ce va duce după 1920 la conturarea curentelor *Modernitate* (postromantismul) și *Noua muzică* (muzica secolului XX).

Wilhelm Georg Berger remarcă faptul că în această perioadă muzicală, opera de artă își accentuează latura sa valorică, în sensul considerării ei ca produs nerepetabil.

Autorul alege fragmente extrase din lucrările teoretice semnate de Johann Nikolaus Forkel și de Georg Wilhelm Fridrich Hegel (ce privesc fie devenirea progresivă a lucrărilor fie referiri la firea criticii filozofice) pe care le pune în legătură cu unele precizări făcute de Anton Webern și Arnold Schönberg realizînd astfel o adevărată sinteză integratoare a gîndirii estetice muzicale. Autorul afirmînd faptul că „metatipologia sonatei moderne își păstrează și își adîncește prerogativele în propria ei actualitate, mai presus de valurile mișcărilor polidirecționale de ordin stilistic și compozițional-tehnic, dincolo de orice dihotomie artificial întreținută." (p. 187).

În cel de al șaptelea capitol intitulat *Limite și posibilități*, Wilhelm Georg Berger își propune să analizeze limitele ce țin de înlănțuirile logice în formele muzicale și „posibilitățile indică deschiderea unor noi cicluri de viață în largul problematicii sonatei moderne (...)" (p. 188).

Propunîndu-și să realizeze o retrospectivă a drumului parcurs de sonata postbarocă, Berger reține în mod deosebit noile interpretări pe care le atribuie esteticienii timpului conceptului de sonată modernă. Pentru evitarea erorilor de apreciere estetică, autorul *Esteticii sonatei moderne* consideră necesară mutarea accentelor principale ale cercetării estetice în sensul înțelegerii faptului că „muzica anilor 1912—1920 conține în germene mai tot ceea ce se va cristaliza la marea răscruce de drumuri pe care o va aduce creația anilor 1924—1926 (...)" (p. 192).

Wilhelm Georg Berger își propune ca scop în acest capitol să răspundă la două întrebări: „cît de mare poate fi distanța între ciclul vocal-instrumental *Pierrot lunaire, opus 21* (1912) și *Cvintetul opus 26*. O altă întrebare care se leagă de prima poate să sune: în ce anume constă progresul realizat?" (p. 192). Plecînd de la ideea că răspîndirea omnigenă și polidirecțională a principiilor de compoziție a fost concretizată la începutul secolului XX într-o practică compozițională „intuitiv modală și totodată potențial și totodată preserială sau liber cromatică, în care spontaneitatea urechii critice îndeplinește o funcție decisivă" (p. 193), autorul ne dezvăluie breșele și dilemele care apar întîi în sfera stilistică impresionistă și apoi în cea expresionistă.

Subliniind faptul că pe parcursul perioadei muzicale cuprinsă între 1912—1920 perioada în care are loc „transformarea poeticii sonatei romantice într-o problematică a sonatei moderne" (p. 197) „frontalizările stilistic-compoziționale nu se disturbă reciproc ci se intercondiționează" (p. 197), Berger evidențiază cele două mișcări stilistic contrare — impresionismul și expresionismul — între ale căror extreme se află celelalte sfere stilistice care sînt, din punct de vedere tehnic", interconectate și interdependente" (p. 203).

Sintetizînd analizele estetice realizate pînă în acest punct al capitolului, *Limite și posibilități*, autorul consideră că în acest moment al evoluției muzi-

cale „conceptele moderne de sonată comportă pe de o parte tipuri de factură compoziţională de felul monodiei acompaniate (... iar) pe de altă parte (...) cuprind tipuri de factură compoziţională de felul polifoniei strict aplicate (...)“ (p. 203). Privind evoluţia formelor muzicale ce au înveşmîntat cele două facturi compoziţionale, muzicologul ne dezvăluie un circuit care „se închide perfect, pe o altă spiră a evoluţiei“ (p. 204).

Wilhelm Georg Berger, în capitolul opt, îşi propune sub titlul *Fixări şi mutaţii*, să prezinte cititorului, fixările şi mutaţiile conceptuale ce au avut loc în perioada anilor 1912—1920. Pentru reflectarea stării de spirit a timpului autorul redă fragmente semnate de: Béla Bartók, Wilhelm Dilthei şi Claude Debussy, fragmente ce-l conving pe muzicolog să sintetizeze: „mişcarea de idei care străbate creaţia muzicală a anilor 1912—1920 are de ales între tipizarea formelor excepţionale şi între liberarea formelor obişnuite“ (p. 213). Considerînd că „schimbările cele mai radicale au avut loc pînă în pragul anului 1912“ şi că anul 1912 reprezintă anul în care se poate vorbi de o totală lipsă de stil muzical în epocă, Wilhelm Georg Berger oferă cititorului titlurile lucrărilor muzicale semnificative pentru fiecare an cuprins în perioada anilor 1912—1925, demonstrînd concomitent polidirecţionalismul mişcărilor de idei „în ansamblul sferelor stilistice, într-un interval de timp în care moderna teorie a limbajelor se transformă în ceea ce am numit a fi o pluralitate de teorii asupra unei pluralităţi de limbaje“ (p. 216).

Aducînd în discuţie reevaluările la care supune gîndirea despre muzică unele concepte rodate, muzicologul remarcă faptul că, după 1912, atitudinea critică se intensifică, compozitorii vremii care au preocupări muzicologice surprind corespondenţele valabile între muzica „ce în vremea lui Bach se numea (din punct de vedere stilistic) a fi amestecul între lucrul serios şi comic, între sublim şi mărunt, deci între stilul mare şi stilul mic“ (p. 225).

În planul interpretării muzicale, se observă o nouă viziune de a cînta Bach, autorul cărţii exemplificîndu-şi ideea cu trei nume ilustre: Busoni, Enescu şi Casals.

Wilhelm Georg Berger, punînd în discuţie exegeza muzicală, estetică, distinge faptul că toate tratatele estetice elaborate în această vreme ţin cont de teoria lui Eduard Hanslick despre frumosul muzical. Berger, pentru a-i dovedi cititorului temeinicia afirmaţiilor sale, foloseşte fragmente din lucrările teoretice semnate de Johann Friedrich Herbart, Friedrich Vischer, Benedetto Croce şi Charles Lalo. În urma demersurilor efectuate Berger observă elasticitatea şi adaptabilitatea conceptului de gînd muzical, precum şi varietatea şi variabilitatea tipurilor de caracter, „stilul“ nesupunîndu-se „caracterului“.

Perioada anilor 1912—1920 este perioada în care, după părerea autorului, „are loc definirea şi acreditarea noilor subgenuri, subspecii şi subforme, produse în cursul marilor mişcări vital moderne“ (p. 236).

Capitolul notă, intitulat *Valori şi opere*, are drept scop prezentarea treptei superioare, din punct de vedere calitativ, a procesului de obiectivare a expresiei muzicale. Această treaptă calitativ superioară constă în crearea acelor substanţe şi esenţe muzicale apte travaliului care să modeleze ideea în caracter popular propriu-zis (p. 242). Acreditarea melosului popular autentic determină, după opinia lui Wilhelm Georg Berger, aprofundări în stil şi mai ales, esenţializări în caracter. Din punct de vedere estetic se poate observa în rîndul creaţiilor muzicale o totală neomogenitate ceea ce dovedeşte scindarea vieţii muzicale în evoluţii individualizate.

Scanned with OKEN Scanner

Remarcînd „tipurile de caracter cuprinse în sistematica sonatei enesciene" (p. 250) autorul *Esteticii sonatei moderne* evidenţiază schema ideatică unificatoare ce leagă întregul alcătuit din expoziţie, dezvoltare, culminaţie şi deznodămînt.

Punînd în discuţie capodoperele muzicale semnate de genialul compozitor român, George Enescu, Wilhelm Georg Berger analizează structura intimă a frazei muzicale enesciene, introducînd concomitent şi fragmente din gîndirea teoretică a compozitorului. Concentrîndu-şi atenţia asupra creaţiei mondiale a anilor 1912—1920, muzicologul realizează un tabel sinoptic, selectiv, al genurilor, speciilor şi formelor muzicale moderne, concluzionînd că metatipologia sonatei moderne este ilustrată prin „trei sau patru tipuri de caracter (...) putînd fi grupate în blocuri supraordonatoare sau într-o singură parte, în subsecţiuni corelate, corespunzînd unei unice forme de ansamblu" (p. 260). În dorinţa de a demonstra că precipitările în stil se subordonează precipitărilor în caracter, Berger realizează „un tur de orizont, trecînd prin mai multe creaţii camerale enesciene pentru a cuprinde în liniile ei particulare o operă de autor care simbolizează în legea ei însăşi ideea sonatei" (p. 261).

Referindu-se la elementele de logică muzicală ale esteticii sonatei moderne, Berger remarcă faptul că, după preocupările lui Ferruccio Busoni, Joseph Matthias Hauer şi Arnold Schönberg, tocmai în această perioadă a anilor 1912—1920 „teoria deducţiilor logice (...) juca" (p. 267) un rol din ce în ce mai important în planul gîndirii muzicale. Edificatoare în acest sens rămîn scrierile lui Hugo Riemann şi Ernst Kurth, precum şi în lucrările teoretice ale altor muzicologi moderni. Cuceririle estetice muzicale îşi găsesc suportul real în creaţiile lui George Enescu, Artur Honegger şi Béla Bartók.

Berger, coboară în „istoria culturii pentru a afla de unde vin şi unde urcă alte seve vitale care leagă epocă de epocă în arta sunetelor" (p. 279) pentru ca apoi să propună în loc de concluzii, fragmente din lucrările semnate de: Rainer Maria Rilke şi de Ernst Kurth.

Cel de al zecelea şi ultimul capitol al cărţii *Estetica sonatei moderne* prezintă cititorului o retrospectivă a locului pe care îl ocupă fiecare element determinant al esteticii sonatei în momentul istoric al modernismului muzical.

Integrînd problematica sonatei moderne în istoria muzicii, Wilhelm Georg Berger motivează importanţa sonatei, dovedindu-i perenitatea de-a lungul timpului. „Privită sub raportul unei arte a sistemelor, sonata a putut să atingă stadiile unor universalizări maxime prin capacitatea ei de a subsuma calităţi şi modalităţi existente în afara ei, de a le îmbina şi metamorfoza într-un anume sens ordonator" (p. 299). Sonata trece, în perioada modernismului muzical, printr-o zonă de verificare a rezistenţei la travaliu.

În avansarea concluziilor finale, autorul scoate în evidenţă legile frumosului artistic, atitudinea estetică, frumuseţea soluţiilor particulare, obiectivarea materiei, gîndurile muzicale, articularea subsistemelor, a formelor muzicale, a agregatelor acordice, a criticii de stil, etc. toate conducînd la ideea că „estetica sonatei moderne cuprinde şi oglindeşte experienţa de creaţie, dobîndită în planurile continuităţii istorice şi culturale prin multiple raporturi, substanţial şi structural novatoare faţă de valorile şi orientările conţinute în estetica sonatei clasice şi a celei romantice" (p. 301).

Concluzionînd întreaga analiză a *Esteticii sonatei moderne*, Wilhelm Georg Berger consideră că cea mai semnificativă mutaţie estetică din perioada modernă a muzicii constă în faptul că de acum înainte ştiinţele muzicale devin inter-

dependente în conştiinţa muzicologilor. „Pentru prima oară în istoria europeană a muzicii scrise, teoria limbajului nu ridică practic nici un fel de restricţii. Sistemul lucrărilor nepermise se suspendă." (p. 314).

Această nouă lucrare, semnată de muzicologul Wilhelm Georg Berger, adaugă încă o verigă lanţului concentric de volume ce-şi doresc să dezvăluie, în toată autenticitatea, imensul angrenaj istoric, ce a determinat evoluţia muzicală spre sferele cunoscute de contemporani.

Estetica sonatei moderne este o lucrare concepută cu deschiderile necesare ancorării ei de o anterioritate strălucitoare şi de o posterioritate promiţătoare. Wilhelm Georg Berger, scriind acest al treilea volum, pe care îl dedică soţiei sale Lucia, nu face altceva decît să reia firul ideilor întrerupt de finalul *Esteticii sonatei romantice*, preluînd acelaşi ton cu care prezintă argumentele convingătoare ce-i susţin ideile estetice. Şi în acest volum, ca şi în celelalte, autorul face trimiteri la lucrările sale precedente, dar mai ales îşi invită cititorul să pătrundă în lumea muzicii prin marele portal, singura cale pe care i se va dezvălui adevărata esenţă a muzicii, singurului limbaj autentic ce poate explica muzica — mirajul sunetelor.

În cele 335 de pagini ale *Esteticii sonatei moderne*, Wilhelm Georg Berger a „ştiut să descopere acele puncte de apropiere între orientări ce par diametral opuse, punînd în lumină elemente de gîndire şi de sinteză care fac din muzica acestei epoci o firească continuitatea a creaţiei şi esteticii epocilor anterioare" (coperta). Prin *Estetica sonatei clasice*, *Estetica sonatei romantice* şi *Estetica sonatei moderne*, muzicologul Wilhelm Georg Berger a realizat un hronic al formei şi genului de sonată, hronic creat printr-o continuă împletire a elementelor de exegeză istorică cu referiri la estetica formei şi a conţinutului. Datorită seriozităţii şi minuţiozităţii cu care sînt aprofundate temele şi problemele studiate, lucrările semnate de Wilhelm Georg Berger se completează reciproc recomandîndu-se de la sine.

Scanned with OKEN Scanner

Redactor: **MIRCEA M. ŞTEFANESCU**
Tehnoredactor: **CARMINA CIZER**

Bun de tipar: 28. 06. 1989. Coli de tipar: 11,75.

Tiparul executat sub cda. 018235 la I. P. Sibiu
Şos. Alba Iulia nr. 40, Sibiu
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

Lei 23,50

ISBN 973-42-0004-6

editura muzicală

Scanned with OKEN Scanner